

# ملازمة الجمر

الرقابة السياسية وملحقاتها الدينية. وإذا به الناقد تَوَزَّع وتتواجد في الأقطار الأقر والأصغر قدرة على الشراء، بينما هي ممنوعة في البلدان الأغنى، والأقدر على الشراء.

وفي جرة حسابات بسيطة هي من حق القارئ على «الناقد» أولاً، لا يد من التأكيد أن ليس لـ «الناقد» من مداخيل إلا دخل التوزيع ودخل الاشتراك. فدخل التوزيع مهما اتسع يبقى متواضعاً لكثرة أكلافه. أما دخل الاشتراك الذي يدفعه القارئ، من غير تردد فهو الأبقى والأجدى. وتعتبر «الناقد» أن تعلن أنها حققت في سنتها الأولى حوالي ٢٠٠ اشتراك كلها لأفراد لا صلة بينها وبينهم إلا صلة الكلمة وتواصل نفس الحرية. وليس بين هؤلاء المشتركين حتى الآن مؤسسة رسمية واحدة أو وزارة إعلام أو وزارة ثقافة أو جامعة عربية أو شركة حكومية من أي نوع كانت. وتطمح «الناقد» إلى الوصول إلى تحقيق التوازن الكافي في أكلافها، أن يصل عدد مشتركها في غضون السنة المقبلة إلى حدود ١٠٠٠ مشترك. و«الناقد» لا تتردى في دعوة كل من يملك القدرة على الاشتراك فيها أن يتقدم. فكل اشتراك جديد يعني ازدياد قدرة «الناقد» على الصمود والاستمرار. أما الاعلان التجاري فلا حظ لـ «الناقد» فيه لأنه يخضع لمقومات لا تخلكها، وله شروط ليس لها القدرة عليها، والحديث عنه وفيه يطول. فالتجارة والثقافة قلما يلتقيان.

هذا هو واقع «الناقد» بعد سنة من صدورها. فهي تفت وسط الساحة الثقافية وليس ورائها ثرياً عربياً ولا حكومة ولا نظاماً ولا سلطة ولا مؤسسة من أي جنسية أو نوع كان. وراء «الناقد» قارئ - أغلبية فقير - تكتشفه ويكتشفنا شهراً إثر شهر، يقطع ثمن العدد من أولويات أخرى في حياته، ليقرأ فيها ما لا يقرأه في غيرها من مجلات. هذا القارئ الذي تسميت في الوصول إليه، نريده أن يبقى إلى جانبنا ليدافع عن حريته وحررتنا في مشروع ثقافي يدعو إلى التغيير.

■ هذا هو العدد الثاني عشر من «الناقد». سنة كاملة من ملازمة الجمر، وعمر طويل في حياة مجلة ثقافية شهرية. وقد كانت السنة الأولى من عمر «الناقد» محاولة حالم كبير أراد أن يتصدى في زمن الرقبة الظلمية لكل أشكال التجحر والتصحّر في العقل العربي، ليكون مشروعاً ثقافياً عربياً يجمع بين الممكن والمستحيل، ولا يملك من سلاح سوى كلمة سحرية واحدة اسمها: والحرية. وإذا بالملف العربي، وسط دهشة «الناقد» واستغرابها، يمسك بهذه الكلمة ويقول بتحدٍ: أنا لها. وأمام الانشلاق المطلق الذي اكتسب صفه اللاهوت الكامل، اكتشفنا القارئ. هذا القارئ المفقود الذي بُيئت حوله نظريات وأوهام، جعلت غالباً من النخبة المثقفة من أدباء وكتاب ومفكرين، نخبة متقوقعة تتبادل التعازي بمناسبة ومن غير مناسبة، معتقدة أن لا قارئ يتابعها ولا عين ثالثة تبصر ظهورها وتاليها أو سقوطها. ولم ننح نحن أنفسنا قبل إصدار «الناقد» من هذا الاعتقاد، إلى أن ثبت لنا بالتجربة وعلى مدار الأشهر الاثني عشر المنصرمة، أن هناك قارئاً عربياً يستل قلمه ليكتب ويمد يده إلى جبهه ليدفع ويرفع صوته احتجاجاً أو تأليداً.

وقف هذا القارئ، إلى جانب «الناقد» عندما بدأت حياتها في عددها الأول بطباعة ٣٠٠٠ نسخة. ووصلت في عددها الخامس إلى ٥٠٠٠ نسخة، وصارت في عددها العاشر ٧٠٠٠ نسخة، وهي اليوم على أبواب عددها الثالث عشر ودخل سنتها الثانية تستطيع ٨٠٠٠ نسخة. أرقام كبيرة في عالم المجلات الثقافية الجادة، و«الناقد» ممنوعة من التداول في معظم الأقطار العربية ما عدا: المغرب، ليبيا، سورية، الأردن، لبنان، والبحرين. فقد منعت «الناقد» في دولة خليجية بتهمته «الإساءة إلى الآداب العامة»، ولم تدخل إلى بلد آخر لأن ليس هناك من يؤزعه. ورُفضت في بلد ثالث لأنه لا يستورد المطبوعات العربية. تعلّدت الأسباب والمنع واحد. كذلك أسبابه، التي تعود في الدرجة الأولى إلى



ماذا فعلت «الناقد» في سنة لتحقق ما وصلت إليه - على تواضعه - في «جريدة الحساب» الألفة الذكرى ببساطة حاولت أن تكون خطوة إلى الأمام في زمن الرجعة، ونافذة مشرعة يطل منها أصحاب الأقلام المبدعة بعد طول غياب للمثير الحر. وحاولت «الناقد» أن يكون البيان الذي أعلن ولادتها ووزع قبل صدورها ونشر في العدد الأول منها، هو المرجع دائماً وهو عمك الحساب النهائي. وحتى لا يتحول هذا البيان إلى عبء، كان عليها أن تكون أمانة لنفسه وروحه، فتكون ذلك المثير لكل الآراء والأفكار والاتجاهات بحرية وديموقراطية،

## ليست هناك سوى أزمة واحدة هي أزمة الحرية

يتناول فيه عدد واسع من الأدباء والمثقفين والنقاد قضايا طليعية، أكانت أدبية أو فكرية أو سياسية، تستقطب كل المبدعين العرب، وتلتزم بالوعي المطروحة فيه. ولا ندعي «الناقد» أنها حققت في سنة واحدة ما دعت إليه. فإثنا عشر عدداً، كل عدد يلمح بمهجة، لا يكفي لتحقيق كل هذه الطموحات. إن روما لم تُبنِ في يوم واحد.

دخلت «الناقد» قبل سنة تماماً معترك الحياة والمشهد الثقافي العربي تسوده فوضى عظيمة، وتتحكم وتؤثر فيه تفاليد مريضة جاءت عموماً من خارج قيم الإبداع والفكر. وكان ذلك حصيلة طبيعية للحزب العام والازدواج في الوطن العربي. وما زال المشهد الثقافي كما كان منذ سنة تماماً. إلى جانب كل ذلك كان هناك تراكم هائل في الكتابة في ظل غياب تدريجي لحركة النقد على مدى ربع قرن على الأقل، وإذا ما اعتبرنا هذه الأعوام هي أعوام الغفزة التجديدية في ثقافتنا. ولم يكن في وسع «الناقد» إحداث انقلاب نقدي فهذا عمل له شروط كثيرة، من أبرزها الفعل التراكمي بواسطة العمل البسطي المدروس لكسب ثقة الجماهير الثقافية واستقطاب الأدباء والمفكرين والفنانيين. وبدأت «الناقد» تحفر ذلك الجبل الهائل بإبرة، شهراً وراء شهر وعلى مدار سنة كاملة.

واتخذ حفر الإبرة أشكالاً عديدة عبرت عنها «الناقد» في أعدادها المختلفة. لذلك دأبت، قناعة منها، على نقد الواقع ونقد التناقض السلبي الحاصل في حياتنا الثقافية عن طريق تنشيط وإطلاق الأصوات الشعرية والقصصية الجديدة قولاً وفعلًا. وإن أفضل سبل النقد هو من خلال النصوص الأدبية نفسها، بما يمكن أن يتوسفر لها من المقدرة على إحداث هزة في الوعي والوجدان. لذلك رفضت مقولة أن هناك أزمة شعر أو أزمة قصة. وإن هناك أدباً مهجرياً وأدباً مقبياً، وأدباء مهاجرين وأدباء مقيمين. ورفضت معها كل الكلام العشوائي الذي يلقي على عواشه في تآزيم ما هو غير مؤزم. فليس هناك في «الناقد» سوى أزمة واحدة هي أزمة الحرية، تنعرج منها أزمة البعثة وأزمة الديمقراطية وأزمة المثقف والسلطة. وما عداهما باطل. لذلك حاولت «الناقد» خلال هذه السنة أحكام ربط العلاقة بين المدح والنقد أولاً، عن طريق التشجيع على طرح السؤال، وإبداء الرأي والدعوة إلى المناقشة والحوار بين عناصر الاختلاف ورموزها في الثقافة والأدب والفنون عموماً، شريطة أن يجر كل هذا لصالح الدعوة إلى التجديد والتغيير. لذلك كان الأصرار على فكرة التصديق الثلاثي على الرأي الواحد، وفي الاختلاف قبل التصديق. وكان السعي الدائم لأن تكون قاسماً مشتركاً يعلم بالأوجه ويتفتح على التنوع، ويفتح في المجال أمام الأجيال المختلفة بغية الإحاطة بأكبر مساحة ممكنة من الأرض الثقافية.

وعلى الرغم مما في الساحة الثقافية من انقسامات، هي انقسامات الساحة السياسية نفسها المقروضة على خريطة الوطن العربي من أذنان إلى أنفاه، وما فيها من فجوات وضعائن وانعدام ثقة، محكومة بالكراهية والتنازع والتباعد. فإن «الناقد» تجرئتها القصيرة النظرية والصغيرة ما زالت تملك التفاؤل لتعلن لفتتها بالمتفكر العربي وتتمسك به قارئاً وكتائباً، معدة صفاتها من صفاته، لأنه في نظرها يشكل الفئة الأكثر وعياً لدورها كطرف في صنع الثقافة. من هنا يظل طموح «الناقد» في مسيرة أحلامها الطويلة، أن يبقى هذا القارئ المثقف صديقاً للمجلة، وأن يتحول مع الوقت إلى جماعة عريضة، تصبح «الناقد» مجلتها والأهداف أهدافها. حينئذ فقط سوف يلي هؤلاء حضورهم في حضورها.

وعلى «الناقد» أن تستمر في ملازمة الجهر، وأن

تسمي □



# البحث عن الزمن المجهول

قصيدة جديدة

وبين العين  
مسدوداً بالخدعة والجبن  
وبالذنب  
فيا ابني  
لا تسأل عما أعني  
ان سكنت شفتايا وان نطقت شفتايا  
فلقد علمني  
زمني  
ان لا أقصّح عما أعني  
الا بالظن  
.....

لكن فاجأني الحاكم في المحكمة الكبرى إذ قال :  
بأن الظن هو الأثم  
فجرديني حتى من خدعة ظني  
حتى من كذبي الحالم في قنمة قلبي  
في عتمة عيني  
فلماذا لا تنكرني  
انت ... يا من كنت ابني !؟..

أعرف كي لا أعرف  
ان السجن وساحاته الاعدام  
ومناقي القرية والالام  
وحقالي الرمية في أرسف الاعوام  
هي البيت  
أجل ... كل البيت  
وان الحى هو البيت  
وان الصمت ..  
الصمت ...  
مت .... هو الصوت  
القائل ... والصاخب : اني أعرف  
.....

كيف سأبرأ من صوتي  
من صمتي  
من موتي ؟ ... لا أدري ... لا أعرف

لكني  
أعرف اني  
قد أولد مرات في زمن مجهول  
في زمن يتمنى القائل  
لو كان هو المقتول □

■ أعرف ان القائل إذ يستنجد  
بالمقتول  
يوسع في ذاكرة الدنيا  
خبراً عن زمن مجهول  
عن زمن يتمنى القائل  
لو كان هو المقتول

● أعرف ان البيت الحاي  
الا من جسد ذاي  
وشطايا مرأة سوداء  
وبعض خطي تنصّح بالدم  
أعرف ان البيت الحاي  
والجسد الذاي  
وشطايا المرأة وبعض خطايا  
ستظل لساناً يبحث عن فم

■ أعرف ان الدرب الموصّل ما بين القلب



■ الذي حدث في مطلع عام ٢٠٠٠ لا يصدق عقل - كان بعض المنجمين والمتصوفة قد تنبأوا بنهاية العالم عند حلول الألف الثانية ليلاد السيد المسيح ، لكن النبوءة أثارت السخرية أكثر من الاهتمام . ولكن ما إن استفاق الناس صبيحة عيد الميلاد لعام ١٩٩٩ حتى سمعوا أن قارة أمريكا قد انخفضت ، وفي اليوم التالي انخفضت أستراليا ، ثم إفريقيا وبعدها آسيا . لم يبق على سطح البسيطة سوى منطقة الشرق الأوسط : إيران وتركيا ثم البلاد العربية ومعها الصومال وإفريقيا . هذا كل ما تبقى من الانسانية .

قال الراوي :

على الرغم من هول الكارثة تنفس الناس الصعداء على كل المستويات والاتجاهات ، فقد بلغ ثقل العالم الخارجي على العرب حدا لا يحتمل ، فالأصوليون فرحوا لأنهم تحفظوا من ضغوط الكنتلة الاشتراكية والحاجها على ضرورة العدالة الاجتماعية والتنظيم الشعبي ، واليساريون سعدوا بزوال الهيمنة الأمريكية التي وصلت إلى حد التدخل المباشر في شؤون الادارات الحكومية الضعيفة ، وقال القويون إن الوحدة العربية ستتحقق في سنوات معدودة بزوال الإمبريالية ومؤسساتها كصندوق النقد الدولي والاقتصاد الكيماوردي . وقال الليبراليون إننا نخلصنا من عصر النفط الذي كان يشتري المتفكرين في مؤسساته الاعلامية والجامعية فيحول بينهم وبين دورهم الطبيعي في نشر قيم عصر التطوير من علمية وديمقراطية وقسمة ثقافية مع قيم المجتمع البشعرياتيكي ، واشتد التجار والاقتصاديون بسقوط الدين الخارجي الذي جعلت البلاد ارضية الى نهاية القرن الحادي والعشرين لئلا لأسلحة لا تستخدم ومصانع خاسرة ومواد استهلاكية تنسب مرمية . وارتاح ساسة البلاد العربية من فترات المعارضة التي لجأت الى أوروبا وراحت تطالب بالديمقراطية وحقوق الانسان ونشر انباء فرق الاعداد والقصور الجماعية ومبكرات الاعتقال والمخطف . أما الفلسطينيين الذين يشكلون عادة فريقاً عربياً قائماً بذاته فقد استبشروا بأن اسرائيل غدت مقطوعة الجذور عن الغرب ، فإن لم تنفخ عليها بالقلبية الديموقراطية سينسكن اخواننا العرب من عاصرتها حتى تحقن بعزلها الاقتصادية في نهاية القرن .

ما حدث في مطلع عام ٢٠٠٠ لا يصدق عقل : لم يبق على سطح البسيطة سوى منطقة الشرق الأوسط

الحقيقة أن العسكريين العرب وحدهم كانوا متشائمين على الرغم من البيانات التي كانوا يؤكدون فيها تفوقهم النوعي على « العدو » واستعدادهم للشحن التاريخي الذي يواجههم . وهكذا ، وبدافع يقظتهم سارعوا الى تجميع الأسلحة الثقيلة حول العاصمة والمدن المهمة لأنهم تنبها أن الأسلحة المكسدة لم تعد صالحة للاستعمال بفقد وسائل الصيانة وقطع الغيار . كما أن معاملة الأسلحة العربية توقفت بالدرجة الأولى لأنها كانت تعتمد في انتاجها على المتاح والمواد التي تستوردها من الخارج ، وهكذا حل ببقية الصناعات . أما منشآت النفط فقد توقفت بعد سنتين لتعطيل الآلات ولعدم وجود أسواق لتصريف الانتاج ، فضلاً عن أن الأرصد المجددة في الخارج ذهبت بذهاب الغرب . وما أن حل العام الخامس بعد الألفين حتى عاد العرب كلهم الى حالة تشبه البداوة . وهو وضع يثت السورور في نفس دعاة الانسلا العربية الذين يرون أن الحضارة الغربية ذهبت بصفاء انفسا العربية وأفسدت عقيرتها . وكذلك فإن الاسلاميين وجدوا فيه فرصتهم الذهبية على أساس أن آخر هذا الأمر لا يصلح إلا بما صلح به أوله . فانهجسار العالم المنصع شكل فرصة لكل الأطراف كي تتصرف على هواها .

قال الراوي :

الحقيقة أن العدم المواصلات خلق مشاكل لا تنتهي . فقد حرم السؤولين من سيارات المرسيمسي التي دفعوا لتمتها من ميزانية وزارة الصحة . وقد توقفت وسائل النقل العام في المدن ومساكنها ورجع الأتخياء يستخدون ما تبقى من حبر وبغال لأن كلفة اعمامها عالية . ولم يهتم أحد بأن سواد الناس تشردوا في الشوارع حفاة عراة . أما الطائرات فقد أوقفت منذ الشهر الأول ليقتصر استعمالها على أبرز السؤولين وفي حالات الطوارئ فقط . كذلك تعطلت أجهزة الاتصال السلكية واللاسلكية خلال العام الأول ، وجع الخبراء على كل قطر ليؤمنوا اتصالات القسيادات العربية فيما بينها ، وليجعلوا اذاعة كل قطر تبث ساعة واحدة في اليوم حاملة صوت رئيس البلاد بحث الشعب على شد الأحزمة في البطون والصمود . ولم يبق من الصحافة غير نشرة الحزب الحاكم تصدر مرة في الشهر ، أما طباعة الكتب فقد توقفت ، وألغيت الحياة الفكرية لعدم وجود ورق . كذلك لم يبعد العرب يعرفون أخبار بعضهم البعض لتوقف الاذاعات العالمية مثل مونت كارلو ولندن وصوت أمريكا . وقد شجع هذا

X  
تم احتضاج بقية المآمال ...!

# فانتازيا

و يتداوله الناس بدون تغطية — وكانت الحكومة معزولة لأن غطاء النقد كان بالدولار وقد اغتنى الدولار وأصحابه وأرصدته الحكومات والحكام في المصارف الأجنبية .

ومع تفاقم أوهام الناس بأنهم جالسون والحكام متخفون ، ومع اختفاء الكتاب والكتابات والثقافة العلمانية التي تنادي بالتفريق بين الدين والدولة ، ومع التصفية الجسدية والفكرية لكل أصحاب الدعوة القومية الثقاتين بضرورة إلغاء الحدود بين الأقطار وتقليص صلاحيات الحكام أمام صلاحيات الدولة العربية الواحدة — مع كل هذه العوامل لجأ الناس إلى معتقداتهم الشعبية البسيطة ، فبدأت الحركات الأصولية تهاجم الأطراف البعيدة عن العواصم وتقطع مناطق من عدة قرى يتولاها « لغير المؤمنين » . ولم يكن في وسع الحكومات أن تفعل الكثير لأن فقدان وسائل المواصلات والاتصالات جعل نفوذ السلطة المركزية يقتصر على العاصمة وأرباضها . أما أنصاف المثقفين فشككوا أيضاً جيش تحرير وانتشأوا جموديات تقدمية ماوية أو تروتسكية أو غور بانثنية ، مما جعل اليساريين يتخبطون في تصفية بعضهم بعضاً وكذلك فإن التدينين تقائلوا لأن الحنفية ضد الشافعية وهذه ضد الحنبلية .. وهكذا مع الطوائف والأديان الأخرى . ومع كل هذا ، فقد كان الجميع يعملون لفتح بقاتلون في سبيل الوحدة العربية الشاملة الكبرى والقرية ، وقد وضعوا في دستارهم ومبادئهم أن الدولة العربية الحديثة ستقوم على مبادئ تجمع بين الحيز والحرية ، فيستجولون بذلك نظام الرأسمالي المتخسف ونظام الشيوعية للحد من القسوة والظلمة .



قال الراوي :

بما أن رؤساء الدول وأصحاب المناصب الكبرى لا تأخذهم الحوادث على حين غرة ، فقد ظلت تراتبية الدولة واضحة في أذهانهم ، كما ورثوها من أسلافهم . وهذه التراتبية تأتي على

الوضع بعض المسؤولين على اخلاق المدرس ، لكن المسؤول الأول في كل قطر أصغر على إبقاء المدارس والجامعات مفتوحة على الرغم من استهتار المعلمين والطلاب بواجبهم لعدم توفر كتب . وقد تبين بعد نظره في هذا الأمر بعد خمس سنوات من اختفاء العالم . إذ ما يكاد المعلمون والطلاب يدخلون حتى تطبق قوات الأمن على المباني التعليمية وتطلق النار على كل من يحاول الخروج . فكان هذا التدبير « العلمي » من أوكده الأسباب في المحافظة على الأمن وصيانة أخلاق النشأ من الدعوات الهدامة التي تدعو إلى ضرورة مجابهة الجماعات والأوبئة لانعدام الزراعة والوظائف والأسمدة والأدوية ، لأن نتاج المصانع العربية بالكاد كان يكفي المسؤولين ومزارعهم وعصائياتهم المسلحة .

والحقيقة أن هذه الإجراءات « العلمية » كانت تقوم على فلسفة تربوية مبتكرة . فالفكر التقليدي يقول : « افتح مدرسة تخلف سجناً » ، أما الفلسفة العربية النظامية فقد برهنت أن العكس أيضاً صحيح في هذه القاعة : « افتح سجناً تخلف عشر مدارس » لأن السجن هو المكان الحقيقي لتثقيف المواطنين وصقل مواهبهم في إطار الأوامر وتلقينهم مبادئ الاشتراكية والرسالة ، والوحدة والانفصال ، والحرية والطفان . وما أن المدرسة أو الجامعة تقوم بالمهمة ذاتها ، إذن يتساوى السجن والمدرسة ، مثلما يتساوى المواطنون فيها أيضاً .

ومن قوائد هذه الطريقة أن السجن يصبح ما اكتسبه المرء في المدرسة . فإذا كان تعلم في المدرسة أن النسيور يكفل حقوق الملكية والمعتقد والرأي وحرمة الهيوت والأعراض والسلامة الفردية ومردود العمل الشريف والفعل للشرح لمن حدود القانون ، فإن السجن يعلم المواطن أن حدود القانون هي أحواله حاملي السلاح في كل شؤون الوطن والمواطن . وبذلك يتكامل السجن والمدرسة في نظام تربوي فريد ، يقدمه قول الشاعر :

السجن مدرسة : إذا أعدتها

أعددت شعباً طيب الأعراق

وقد بذلت الأنظمة جهوداً جارة في هذا « الأعداد » ، ومع ذلك فإن الشعب — لأنه طيب الأعراق — كان ينزلق من بين يديها في السر والعلن ، لأنه كان يعتقد أنه جائع مريض فقير جاهل ، ولو أن الحقل والبيانات كانت تؤكد ارتفاع الدخل ونجاح خطط التنمية وتكاثر النقد الورقي الذي تنجبه الطابع

# عربية



حب الوطن  
يقبض  
حب الدن  
والجوع  
والغفر والمرض  
والجهل

الشكل التالي : الحاكم فوق النظام ، والنظام فوق الحكومة ، والحكومة فوق الأحزاب ، والأحزاب فوق الشعب . وما أن هذه التراتبية لم ترد في كتب السياسة من أرسطو وروسو إلى الماوردي والسنهوري ، فقد تفرغ على أقوام الأجيال القادمة ، لذلك سأوجز في شرحها وفق اجتهادي ، والله أعلم :

— الحاكم فوق النظام يعني أن الحاكم يستطيع أن يبتني نظاماً رأسمالياً ثم يقبضه إلى اشتراكي ، وبالعكس . أو نظاماً وحدوياً فيقبله إلى العزالي وبالعكس . ولهذا كان النظام فوق الحكومة .

— فالنظام هنا يعني مجموع أجهزة القمع المرتبطة مباشرة بالحاكم . هذه الأجهزة ترأب أداه الحكومة وتقرر إن كانت الحكومة تنفذ توجهات النظام .

— أما أن الحكومة فوق الأحزاب . فلأنها تستمد سلطاتها من النظام وليس من الأحزاب . وبالتالي فهي تقرر حصص الأحزاب من مراقبي الدولة . وهذه نكتة فقهية اختص بها العرب دون سائر الأمم . إذ لما انتصرت المبادئ الطوباوية وسادت في دول النضج والدول الزراعية ، استولت الدولة على عوائد الشركات واحتكرت الاستيراد والتصدير ، فصمت بذلك استغلال الإنسان لأخيه الإنسان . واقتصرت خيرات الدولة وفوائض العمل على المسؤولين عن النظام ، فشاركوا في هذه العوائد فصعقت الاشتراكية . بقي على الأنظمة قيام شعوبها الجائعة المشردة بأنهم يحسبون في أفضل إيديولوجيا لأفضل العوالم ، فسارع المثقفون الضواريون إلى إنشاء الأحزاب العقائدية هي في حقيقتها وكالات توظيف : توظف أعضاءه وتوظف عقائدهم لاقتناع العمال والفلاحين وللمثقفين بأنهم عماد الوطن ، وما أن حب الوطن من الإيمان فإن عليهم أن يحبو الدن والجوع والغفر والمرض والشر والجهل ، وأن يشكروا الله على ذلك .



قال الراوي :

إن الله عز وجل ، حين خسف الأرض بالبشر استثنى ما حول العرب من الأمم أكراماً لهم وتظليماً لشأنهم . غير أن الصهاينة على أرض فلسطين ، لنعم الله ، رأوا أن بقاءهم وقاؤه

غيرهم دليل على أنهم شعب الله المختار الذي يحق له أن يستبد بقية الأمم . وقد سرت هذه الأوهام في نفوس القوم بحيث لم ينتج في انتخابات الكنيست إلا الحاخامون والتعصبون ، فتألفت منهم حكومة عقدت مع زعماء الكنيست عدة جلسات سرية أعلن بعدها سقوط حكومة إسرائيل وقيام مملكة يهوذا التي وضعت برتوكولات اقتطعت لكم منها بعض ما نرتب إلى المسؤولين . قال زعيمهم :

« إن مملكة يهوذا إما أن تكون امبراطورية تخلف السلطة العثمانية أو لا تكون أبداً . إن يهوذا مملكة المطلقا الثلاثة :

— المطلق اللاهوتي لأن يهوذا هربنا وحدنا الذي اختارنا واغترناه .

— المطلق التاريخي الذي يثبت أننا شعب الله المختار باعتبار أن اليهود عاتوا كل عن الشتات وحافظوا على وجودهم .

— المطلق العسكري لأننا غلبنا تلك القبائل الضوية والمردونية والجرثومية ، ولدينا علمائنا ومبارنا وصناعنا .

— إن الله عاقب العالم لأنه كان ينف على الدوام ضد قيام مملكة يهوذا ، لحافظ على مصالحه ضد مصلحة للملكة .

— إن مملكة يهوذا دولة جديدة ولذلك تلغي كل اتفاقيات دولة إسرائيل مع العرب ، سواء الاتفاقات السياسية والحدودية والاقتصادية .

— حدود مملكة يهوذا من القررات إلى النيل ، وهي تطلب الأرض نظيفة من السكان خلال شهر .

— وكما إن مملكة يهوذا تقرر العرب بأن يقدموا إليها النفط والحديد وكل المواد الخام المتوفرة في أراضيهم الشاسعة التي لا يعرفون كيف يستغلونها وأن يفتحوا أسواقهم للمنتجات الصناعية العربية .

— وعلى الحكومات العربية أن تقبل بتبادل السكان فترحل ما بقي فيها من يهود وتبقى ما بقي لدينا من عرب .

أما الصحف العربية فشرحت دراسات الاستراتيجيين الذين يبينوا أن الولايات المتحدة لم تقادر هذا العالم قبل أن تزود ترسانات إسرائيل بأسلحة متقدمة تجعلها عزاً حارباً جاهزاً .

ومن هورنوس ستوات كاف لاهصاد ترسانات الأسلحة العربية وصيانة الأسلحة العربية . وقال الاستراتيجيون أن الأسلحة وجدت لتستخدم ، وإن القبلة النووية الثالثة في تاريخ البشرية يجب أن تلقها مملكة يهوذا على العرب لتثبت لهم أنها ليست أقل جبروتاً من الولايات المتحدة . لكن المصيرين الصهاينة انحازوا إلى رأي أعضاء الحكومة الإسرائيلية التي كانت قائمة قبل إعلان قيام مملكة يهوذا . فقد خاف هؤلاء أن يدفع إلياس العرب إلى الاتحاد أو إلى القيام بحرب انتحارية ، فاحتفظوا

باحتلال منابع البترول وزودوا الإيرانيين بأسلحة خفيفة لشن حرب تعتمد على موجات بشرية كثيفة تستطيع أن تصل إلى الأماكن المقدسة وتحترقها ، وذلك لمشاغلة العرب عن مهاجمة

الولايات المتحدة .

وإن القبلة النووية الثالثة في تاريخ البشرية يجب أن تلقها مملكة يهوذا على العرب لتثبت لهم أنها ليست أقل جبروتاً من الولايات المتحدة . لكن المصيرين الصهاينة انحازوا إلى رأي أعضاء الحكومة الإسرائيلية التي كانت قائمة قبل إعلان قيام مملكة يهوذا . فقد خاف هؤلاء أن يدفع إلياس العرب إلى الاتحاد أو إلى القيام بحرب انتحارية ، فاحتفظوا

باحتلال منابع البترول وزودوا الإيرانيين بأسلحة خفيفة لشن حرب تعتمد على موجات بشرية كثيفة تستطيع أن تصل إلى الأماكن المقدسة وتحترقها ، وذلك لمشاغلة العرب عن مهاجمة

الولايات المتحدة .

وإن القبلة النووية الثالثة في تاريخ البشرية يجب أن تلقها مملكة يهوذا على العرب لتثبت لهم أنها ليست أقل جبروتاً من الولايات المتحدة . لكن المصيرين الصهاينة انحازوا إلى رأي أعضاء الحكومة الإسرائيلية التي كانت قائمة قبل إعلان قيام مملكة يهوذا . فقد خاف هؤلاء أن يدفع إلياس العرب إلى الاتحاد أو إلى القيام بحرب انتحارية ، فاحتفظوا

باحتلال منابع البترول وزودوا الإيرانيين بأسلحة خفيفة لشن حرب تعتمد على موجات بشرية كثيفة تستطيع أن تصل إلى الأماكن المقدسة وتحترقها ، وذلك لمشاغلة العرب عن مهاجمة



الخاميات والمواصلات العربية عند منابع النقط . ولكي يزيدوا في رعب العرب أغنوا قبيلة ذرية في الصحراء بين مصر وليبيا لكي يرتعب المصريون فيتحلوا عن صحراء سيناء ، وتحاف دول المغرب العربي فقدم لمملكة يهودا موانئ الحام .



قال الراوي :

حين سرىبت لمملكة يهودا يبروتوكولاتها الى المسؤولين العرب ، كانت كل دولة عربية متشبكة في حرب مع جارتها العربية لكي تتوحد معها . لكن هذه الحروب الوجودية اقتصرت على اشتباكات الحدود التي اغتلتها الحكام ليحاطوا على كياناتهم لانهم خافوا أن تؤدي الحروب العائلية والمقاتلية في تدخل الى تبديل الخطط السياسية . ولم يكونوا يسمون حساباً للدولة اعتماداً على المعاهدات التي أبرمها في المؤتمر الدولي الذي انعقد لحل مشكلة فلسطين ابل عام ١٩٤٩ . وهكذا أذاعت الحكومات العربية بأن العدو الغادر يهدد الأمن والسلام غير عابريه بالعهود والوفاي . وكانوا يقيمون هذه المعاهدات و يعلنون تسكهم بها إثر كل غارة تقوم بها الطائرات الصهيونية لضرب العامل والمصانع والمزارع وحتى التجمعات السكانية مما زاد في القوض والبلية والتشرد . ولكي يتجنب حكام الاقطار والدويلات وأمرأه المؤمنين أي اجتماع فيما بينهم يلزمهم باتخاذ اجراءات رادعة فقد أوكلوا الى تركيا واليوسيا أمر التفاوض مع مملكة يهودا ، وحدوا الله أن الدول الكبرى خاضعة حتى لا تتدخل في شؤونهم ففرض عليهم أي موقف مشترك .

وانصرفوا الى ضبط الرأي العام في الداخل . فجمع كل حاكم مفتقي قفاره ولقنهم توجيهاته الفكرية ، ثم عقد مؤتمرات للمفكرين العرب في الصومال ، بعثوا خلاله في العمق أهم مشكلات الأمة العربية ، ثم أصدروا بياناتهم اختامي في احتفال مهيب تشاقلته كل الاذاعات والصحف العربية ، وفي بلوروا مشكلات الأمة العربية بما يلي :

— جدمة الحداثة بين الثنائيات والمتحول في الفكر العربي .  
— جدلية التفاعل بين البنية القوية والبنية الضعيفة في المجتمع العربي .

— اشكالية الأصالة والمعاصرة أو الابداع والانتماء أو الدين والدولة .

— أسبقية التنظيم على الثورة أم تبعية الايديولوجيا للواقع ؟  
— هل الاقتصاد العربي المشترك شرط للوحدة أم نتيجة لقيامها ؟

— الوحدة والتحرير : هل يترافقان أم يتخالفان ؟ وما هو مضونهما الثوري ؟

— ما هو دور البراكسي في كون الوحدة حصيلة تناقضات الواقع العربي أو كونها حلا لهذه التناقضات ؟

— هل يتم تحرير المرأة بتخفيف ملابسها أم بتغيير وظائفها ؟  
— يعان المثقفون إرثهم بكافة الايديولوجيات العربية لأنها تحقق حرية المواطنين وحماية الأوطان .

لقد حل البيان المشترك للاتنجتسبا العربية كل هذه المشكلات الفلسفية المعقدة التي يترجمها الفكر العربي في مشارق العرب ومغاربها . كما كان حصيلة التوافق والتطابق بين حرية المثقفين وحرية المغارب ، لذلك جرى نشره على نطاق واسع لتتوير الرأي العام الجاهل . وأعلنت الحكومات ان مسيرات شعبة سوف تستقبل وفود المثقفين في كل قطر . فتوجه الناس الى المطارات ، غير أن الدماء والبرام من تجمعهموا على طريق المطارات في كل قطر تلقوا وقد بداهم بالركل والصفع دون تقدير لدور الفكر في تنوير الواقع . وكان مثقل العامة أن هذه المستمعة الخطيئة تهدف الى شغل الشعوب عن النضال — عاتشة نظريات النضال — وهذا شأن العامة في قصر نظرها وسرعة انفعالها . فتوجد المثقفون الى هو الأمية ورفع مستوى التعليم وتبيان حقوق المواطن ودور الحكومة لا مستقبلهم الناس بهذه الصورة السقيمة ، خاصة وأن بيان المثقفين نوب ببادرات الولايات المتحدة ومدخلات أوروبا الغربية ومساعدات الحسكر الاشتراكي في الوصول الى الحل السلمي عن طريق المؤتمر الدولي . مما ذكر الناس يهودا التبعية والتخلف .

قال الراوي :

وقد اشتد هياج الدماء حين سمعوا من اذاعة العدو أن المظاهرات قامت في مملكة يهودا أياماً متواصلة وأن جنرالات الصهاينة اعتقلوا الحكومة وأعضاء الكنيست وأعلنوا حل مملكة يهودا والعودة الى حكومة اسرائيل . وتفصيل ذلك أن عددا من الطيارين العرب اتفقوا سراً أن يقوموا بعمليات تجارية من أقطار عربية عديدة حتى لا يغرد العدو بقطر واحد . وقد استطاعوا اصابة أهداف عديدة . وقد عثر على الطيارين الشهداء على انذارات للمعدو باستخدام أسلحة الدمار الشامل إذا ظلت حكومته تعربد في الأرض العربية وتحتمل بروتاتها . كانت الانذارات موقعة باسم « الحركة العربية الواحدة » . وما ان تسامع الناس بها حتى اندفعوا الى مراكزها وتجهذوا تحت لوائها دون أن يعرفوا إن كانت النظرية تسبق التنظيم أم لا ؟

ماذا قال

البيان المشترك  
للاتنجتسبا العربية  
والذي هو حصيلة التوافق  
والتطابق  
بين حرية المثقفين  
وحرية المغارب ؟



# الوحدة الابداعية

ليس الجذري وتائر وأوتار



لكلها هو المبدع المقصود في هذه الوتائر، وكلها المازف  
هل هذه الوتائر ..  
تري .. هل تستنقب الوتائر مسارها ، لتبقى وتائر ، وربما  
وتائر ..  
وهل تستنقب الوتائر لس المازف المجنون ، وربما  
المسحور منذ أن وقفه وقطعه الحجاج من قبل ثلاثة آلاف جيل  
وجيل ؟  
ذلك خيال بعيد النال ..  
ولكن يحسبنا أن نحاول التثبت من القضية الابداعية ،  
بمظهريتها القشرية الخشنة ، وجوهريتها الباشخة من المكامن  
القاحشة الاستيقاظ .

••

المبدع الذي يسعى لتجاوز أسس ثقافية ، ومركزات  
حضارية ، ليس معنياً ، بالضرورة ، أن يسعى لتثبيت أسس  
ثقافية بدلية ، ومركزات حضارية غريبة ، لأن هذا التثبيت لم  
يقم به واحد من المبدعين الخلائق عبر عصور التطور البشري ،  
بل أن الذي ثبتته أولئك الذي وقوا في دائرة تأثير المبدعين ،  
نصنفهم ، ودرسوهم واستخلصوا منهم ولم تصنفات  
صنّفوها ، وربما خيالات تخيلوها ، وهذا لا يعني أن أولئك  
الواقعين في قبضة التأثير ، قد بدؤوا عن الحقيقة ، بالضرورة ،  
ولكنه يعني ، بالضرورة المؤكدة ، أنهم نسجوا للمبدعين ثياباً  
خالوها متناسية مع جوههم ، قسموهم على مدارس ثقافية ،  
ومناهج ابداعية ، وأتمات حضارية ، توحي لنا أحياناً ،

أن تكون شاعراً ، فالت ، شئت أم  
أبيت ، مسكين أو هجر أو سيف ... شئت أم  
وأن تكون ناقداً ، فالت ، شئت أم  
أبيت ، ميرد متبون ...  
وكلا الشاعر والناقد ، دفقة من عطاء  
الجنح ، بكل مكوثاته ، قد يكون القطرة  
التي يضيف الكأس بها فلا يقبلها ، فتضطر أن تسيل على  
جوانبه ، كدعسة حزن على ما استقر في هذا الكأس فأترعه ،  
وربما أفترعه . أو ما سمعت بمن يقبل أحذية الفزاعات  
التاريخية ؟  
فهمل يمكن للشاعر والناقد أن يكونا الفقة التي تقسم ظهر  
البعير ، فتسقط على الأرض ، منها الأول ومستقرها المكين ؟  
تري .. هل يتحول السكين إلى مسكين ، والخبز إلى  
خنصر أو سبابة أو إهام يستعمل للبعس على (نقم) وما تحرمه من  
(نقم) ؟  
أم هل يتحول المرء المسنون إلى مشرد مجنون ... ما لم يكن  
ناجراً في سوق (الإنفاق) الكلامي ، والاتفاق الاجتماعي  
والسياسي ؟  
من هنا نريد أن ندخل في موضوع (الوحدة الابداعية ..  
وتائر وأوتار) مفترضين أن الشاعر لا بد أن يكون ناقداً ، بالمفهوم  
العام ، من قبل أن يلج عراب الأشعار ، وأن الناقد لا بد أن  
يكون شاعراً ، بالمفهوم العام أيضاً ، من قبل أن يفتترسه النقد  
والنقر والنطق على الحروف .

فعل مبدع في حسابات حضارية قائمة ، ومؤسست راصدة لمبادئ الاطراد ، وفي سياقات باحثة عن الاستقرار والاستقامة . وهكذا يعتبر أحد شوقي ومناظير ابراهيم والزهراوي والرصافي مبدعين ، على حين تحرق أشعاري ناس ، والحزب أرزي ، وأمل ذقل ، ويوسف الخال ، وسعدي يوسف ، وأحد مطر ، وربما ، الى حد ما بدر شاكر السياب ، وطعم الصاب والمعلق عند غالي شكري ، وجنا مينة ، وبعض مبدعي الأرض المحتلة .

هؤلاء المبدعون ، ونظراؤهم ، بغض النظر عن تصنيفات أقباص حدائق الحيوان ، ربما ، لا يلزمون بالحركة الواحدة ، ضمن التعبير عن ضرورة الأمة وماضيها ، لأن الانتهاء بتأيين شخصية ما ، أو قضية ما ، أو وطن ما ، ليس بالضرورة فعلاً إبداعياً ، كما أن الانتهاء بصدقة الكرش ، ومداية العقد النفسية للممدوحين ، كاشخاص وكعشاي ، يصيرح ويتلمح ، هو ابتعاد غير موضوعي ، عن موضوعية التاريخ ، وما تقبله خلاياه من اشعاعات المعالجات الجذرية للأمراض المتروكة فيها ، بسبب التلوث التصفيقي التحليل ، للمطردة الوحشية للانسان صانع التاريخ ، و باعث الحياة في خلاياه .

وانما الضرورة لتفني أن يكون المبدع ، مقصفاً عن جمال ، وأن يكون ذا نظرة عامة ، لكل جزئيات التكون الاشكالي الذي يرد الاصباح عنه ، اصباحاً يسبب للمبدع ، حتماً ، حزناً وأسفاً شديدين ، لأنه أراد أن يكون مبدعاً ، وأن يسير ضمن الاطار الوظيفي لسبب الاصباح ، وهو عكس الحركة التاريخية من السبق الى الماضي ، الى احوال تلت الحركة ، وهذا مبدأ مرفوض جملة وتفصيلاً لمن يجمع المبادئ الكلاسيكية التي لا ترى ضميراً أن تقرأ الحاضر والمستقبل في خطوط الكف التي شكلها الماضي .

ان أعظم ما يمكن أن نتجزه تلك الدوائر ، أن تطالب المبدع بتحريك عناصر الإثارة في كيان الأمة ، بتسليط الخطاب المادح المحاسي ، وليس من حقه أبداً أن يقترب من أسوارها بجري في ميدان الفعل السياسي والاجتماعي والاخلاقي من التحركات عن جوهر عناصر الإثارة تلك ، وعن مبادئ قيام الوجود الوطني والقومي والانساني للحرية ، والمبدع ذاته .

وبحسب هذه الدوائر ، فإن على المبدع ان يتحرك بنسطة مسلكية ، تشبه الى حد بعيد نظية وظيفة الشرطي المسلحي ، الذي طيه أن يصطف كل صباح ، أمام مديره ، وبضمن طابور زملائه في الوظيفة ، لينهف حين ينادي عليه رفاً ، أو اسماً : (قام أقدم .. موجود) .

وهذه النمطية الخطئة ، يجب أن تكون سلوك المبدع بغض النظر عن حركة ذاته ، وهذا الفرض ، هو بعد ذاته ، تناقض فاضح مع الابداع . ولذلك فإن الحركة الاطرادية التي تسعى لتثبيت نمطية السلوك في نفوس المبدعين ، تقع في تناقض صارخ ، لأنها تطالب من المبدع أن يغير في الأمة عناصر القوة والاثارة ، وتتمتع ، في الثاني ، من ممارسة حقه في النظر الشمولي العام لتلك العناصر ، التي لا يمكن ان تتمثل إلا في الواقع

بتصنيفات المشرفين على حدائق الحيوان للحيوانات التي تقع في قبضتهم فيقسمونها على اقباصها المتناسبة مع مجرموها واحتياجاتها . على أن في هذا المجال شيئاً من الخلل ، لأن المشرفين على حدائق الحيوان يتعاملون مع موجودات سُسَلَة طبيعياً ، وليس الأمر كذلك مع المتعاملين مع الناتج الابداعي لأمة من الأمم ، أو للانسانية كلها ، ولكن وعلى الرغم من ذلك ، يبقى بين الموضوع والتشليل ، وجه الالتقاء ، وهو أن الحيوانات والمبدعين ، على وجه سواء ، لم يكن لهم رأي في هذه الاقباص التي حوسبوا بها ، لأهملهم ، أم لم تلتهمهم . ثم ... تتوزع الوترية ... لتستقيم وتائر الاوتار ...

المبدع ، دائماً ، في مواجهة حادة مع مجموعة شواهد تكوينية ، هي في حقيقتها ، ثمار التفاعات الثقافية لديه ، وما يبذره في ميدان الفعل الاجتماعي والسياسي ، عبر الناتج الثقافي ، وكذا في مواقع التأثير السيسولوجي للتناغم مع ذات اشتعالات المبدع وانطوائه .

والمبدع في كل هذا نقطة التلاقي المفتوحة على الفكرة المنبجحة في مستوى المضمون الابداعي ، ثم مستوى المفردة الاخلاقية والاجتماعية والنفسية ، ثم ما عليه هذه الأخيرة عليه من تداعيات التوجه الانساني الذي يفرض عليه الاستمرارية ، وبرضاها كامل ، ديمومة الحركة الابداعية ، بالتسلل في منحرف الواقع ، حيث تغرس سكنين الشاهر التي يراها مريد الناقذ المستكن فيه ، حتى لا تستعصي على المبدع شئ من هو في حاجة الى قراءتها ، واكتشاف تضاريسها ، وإعماقتها في القوة والخصف ، في السلب والايجاب ، في حرارة الحزن ثم في برودة الموت .

ان قياس قدرة المبدع على صياغة تلك التوجهات ، و بورتها في القطب التاريخي الذي يستقبلها ، وتوقف ، بالدرجة الأولى ، على فهم التاريخ ، ذلك التاريخ الذي يجب أن يتواجد بصراحة كاملة ، قد تكون ، درجة عالية من الإيلام ، إيلام ناتج عن إعلام عار لمجموعة تفاعلية للأحداث والوقائع والإرهاصات والنسبوات الفكرية العامة ، والفكرية الخاصة في الاجتماع ، والأدب ، والسياسة التي تحركت مع المسار أوضده ، على حد سواء ، ثم في ذلك التناغم الترتي مع أوضاع الشخصية الوطنية والقومية والانسانية وتوجهاتها اللاحقة .

ولا شك في أن الابداع ، يأتي في الدرجة ، الأساس من معرفة سر الأسرار أو السر الجوهري في اشتعالات المبدع وانطوائه ، في تقدمه وانكفائه ، التي ، لكل وجه من وجهها ، تأثيره المطرد ، كما التعاكس ، في الناتج الثقافي ، يسمى بالابداع .

وبعبارة أخرى ، ان هذا الابداع ، لا يمكن كشفه ، إلا بالتبحر عن البعد الثالث ، الذي هو غلغلة المستقبل يماثرو الماضي ، لا العكس ، لأن المسألة هنا ، ليست مسألة اطراد بقدر كونها مسألة تعاكس ، فالاطراد لا يعني الابداع ، إلا على وفق رؤية خاصة ، تتركز الى الراحة النسبية ، إذ لا راحة معطلقة ، وهذا يعني أن الاطراد يقود الى الاستسلام التام للسبادة والقيم الفنية والحضارية البورئة التي تقود حتماً الى

السياسي والاجتماعي، والسلوك الحقيقي للدولة، ككل، وللحكومة خاصة، تجاه عناصر القوة والأثارة التي يراد من المبدع أن يفهم عنها، بجسدية تتيح له أن يظل في مربع الابداع.

إن إزالة هذا التناقض لا تتم إلا بأن تكون للمبدع حرية في أن يتحرك ضمن خطين متقنين وغير متناقضين، في الانطلاق والمندفعة، بغض النظر عن المسافة التي يمتلأ أي من هذين الخطين في حركة ذات المبدع وهواه. وكلا هذين الخطين لا تحدهما قيم السلف وقواعده الابداعية، ولا معايشة تلك القيم والقواعد ضمن الحركة الاطرادية في السياسة والاجتماع والشقافة. بل تحدهما هذين الخطين حركة المبدع الذاتية، في الأجواء والميادين التي تنتش من إطاره التكويني، ومن ألوانه الخاصة، حتى لو صار تلك القطرة التي فاض بها الكأس، أو القشة التي ستكسر ظهر الجور. لأن المبدع يستلهم حركة الزمن، لا حركة الشلف الماضين، وذلك ضمن اصطلاحه بهمة تأسيس التجاوز والمركزات الجديدة، ولا بد له في هذه المندفعة التنبيلة - إن يفهم ظروف المجتمع، لا أن يكون واحداً، مجرد واحد، من القطيع، يتوخى تنفوخ الخراف، ويحلف حين يقدم له العلف، كما أن له، أو عليه، أن يفهم مجموع التحولات، لا الاجتماعية فحسب، بل المجتمعية.

ويتضح من هذا، أن الخط الأول هو المتمثل في الوظيفة التي تشغل اتصالاً موضوعياً مباشراً بذات الشخصية، كوجود اجتماعي له قيمته، وتأثيراته المباشرة على حركة العام، وكعضو معصلة، في آن معاً، بجميع المطبات التي يفرزها واقع حركة الفعل العام الوطني والاقليمي والعالمى، من حوله.

والخط الثاني، هو المتمثل في الوظيفة الحضارية التي تنتقل بالشخصية الوطنية، كوجود اجتماعي وعضو حضاري لمعطيات الفعل العام، من الحركة التعميلية المفروضة، وهي الحركة ذات الامكانيات والطاقات والمستلزمات والقوى

المبدع  
يستلهم حركة  
الزمن  
لا حركة الشلف  
الماضين

المحسوبة، إلى امكانيات الفعل الموضوعي الحضاري الجديد. وبين هذين الخطين، وعليهما، يتحرك المبدع، ببقته وأدواته الأدبية، ونتائج مجابهته لشكوكه الثقافي، ليصوغ الجمال، وصولاً إلى سياقات الأهداف العليا التي، إذا تحرك المبدع بحرية خلاقة، لا بد أن يصل إليها، على صعيد الذات الوطنية، والقومية، والانسانية.

فكيف تكون من هذه الوحدة الابداعية، وتآزرها وأوتارها، باتجاه صياغة الأمة الحضارية، وصولاً إلى المبدع الذي يحمل ذهنية العام الحضارية؟ وبالتالي: كيف يكون ذلك المبدع حلقة وصل، يصل بها عنده وما يمتلكه من أدوات معرفية كافية في تصورات الفكرية، وبين تعميق الشعور الشدود، أبداً، إلى ميدان الفعل الحضاري؟

تلك هي المسألة المشكلة ..

مشكلة، لأن ليس، ثمة، قواعد متفق عليها وصولاً لحل أكمل وأشمل ...

نعم .. هناك رصد للابداع باتجاه حركة التاريخ، وحركة الأمة ضمن التاريخ.

ولكن .. من يستطيع أن يحدد حركة التاريخ؟ ومن يستطيع أن يحدد حركة الأمة؟

وإذا أمكن الوصول إلى استنباط قواعد عامة لكل ذلك، فهل نعيد الخيول إلى قفصه ثم نتركه هناك، ونرقب غموه، نصيلاً، ثم عجباً، ثم ثوراً أو بقرة؟

وأين هو الابداع في هذا؟

هذا الذي لا يتضمن إلا الاستمرار، وحفظ الأنواع المألوفة المألوفة .. أم ماذا؟

إن تحدد الأيدام باتجاه حركة التاريخ، وباتجاه حركة الأمة ضمن إطار التاريخ لا يمكن أن يتم .. فيما لو اتفقتا على ملامسة الافتراض - إلا بأنهم عميق ودقيق، من قبل المبدع قبل غيره، لمكوناته الثقافية التي يتصافح معها كل حين، حتى إذا أحياء

## سلسلة صور من الماضي

المملكة العربية السعودية

١٨٠ صفحة • ٥٠ جنبها استراليا

يضم هذا الكتاب مجموعة من أشهر الصور الفوتوغرافية الأجنبية عن المملكة العربية السعودية تعود بتاريخها إلى ما يقارب المائة عام وتنف.

أول دراسة علمية لتاريخ التصوير الشسي في المملكة الحق بها تصان تراثيان عن رحلة « المحمل » إلى الحج من مصر وبلاد الشام.



راييز راييز للكتاب والنشر

Riad El-Rayyes Books Ltd  
96 Knightsbridge  
London SW1X 7NJ  
Tel: 01-245 1905  
Fax: 01-235 9305  
Telex: 266997 RAYYES G



لتفسيق ابي نواس ومصادرة ايداعه . وهذا ما حصل مع كل المبدعين على امتداد تاريخنا العربي (١٩) حتى مضى المثني العظيم وهويقل :

« ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى

عدوا له ما من صدقته بُذَّ »  
 علماً بأن هؤلاء المبدعين ، وفي شتى فترات المعرفة القديمة ، لم يحاولوا كسر الرقابة ، بمقدار ما حاولوا أن يشبهوا صومهم على صفحاتها المصقولة سلفاً .

هؤلاء حاولوا أن يمتدحوا تداً تاريخياً إنسانياً ، بمعنى أنه مستحسن مع التحولات الحضارية الجديدة ، آنذاك ، ولم تصل مهمتهم الى الحركة التصادية للمأثور الطوط ، إذ لم يكن في شروط مكتوباتهم الأساس قلقة المستقل في مفاسل ، حاضرهم به ماضي أمتهم . وعلى الرغم من ذلك ، فقد أغضت الحكومة العربية بالعديد الكثير من الكتب القديمة (والبعض) المكتبة المصبوغة بصيغة الدراسات الأكاديمية والعلمية ، وهي تشجع في استنفار كل مفردات الدرس والاقتراء ، واللغة الموجبة لاعادة قتل الأموات ، ونشيط قيوهم ، وقزير الأرواح التي أنتجهم ، كما فعل الإعمات ، وما أكثرهم ، بأبي نواس ، وكما فعل طه حسين بالثبتي العظيم .

تري .. هل لي أن تخيل أية مستويات هابطة سيصل إليها فكر المؤسسات والقيمين عليها .. لو غيراً أولئك المبدعون .. فخطوطها المرآيا الورقة ١٥

من هنا ندرك أن استنارة الأمة ، أو قل العقل الجمعي ، الى الديني ، عدة متعاقبة ، يقسم الظاهر من كونها مرتبة ومرتبة ، وي

وهكذا يبدو لنا طبيعياً جداً ، ظهور (كاسيات) الحرب ، التي نشرتها (السادق) في عهده الأول ، وكذلك كل صور الحرب المملعة والمغلفة ضد كل ما هو جديد وحديث ، حتى إذا مضى ذلك الحفيد والحديث في الزمن ، فأولف فيه ، أو توغل ، وصار (قديماً) وصار (عتيقاً) أصبح معترفاً بوجوده ، بشكل من الأشكال ، إلا إذا كان حزيناً حرافة تسب حقاً تاريخياً فنلنسه ، عادة ، سفة (القداسة) ، ومن غير تلك حرافة يكتسب ذلك الجديد والحديث بقدمه وعصاته مرة لم تكن له حين كان جديداً وحديثاً ، هذه الميزة لا تنبثت من بغداد ما تسميت من الاستنارة التي تقلل مرتبةً مصادرها ، حتى تزال الظل ، وهب الحجر .

ومن هنا فإن كل حديد وحديث بحاجة الى نبي ، ليس ، بالضرورة ، ان يكون نبياً مساوياً ، بل الاجدري أن يكون نبياً أرضياً ، ترابياً ، مدركاً أنه سيجري على أن يلقي مداه منفرح . أو ما سمعت منهم يوماً أحد بن الحنين بالثبتي ، منذ أن حل خشيتي في يادتي السُّماة ؟ وأنهم قتلوه على بوابات وطنه ؟ فهل من يتقدم بحطوته الوثيقة ، المظلمة الزاوية ، نحو الشفرة التي احتزت رقة يعقوب بن التكتيت ، وفكيروهم ، ومئات غيرها ؟

هل من يتقدم كي يحل تلك المسألة المشككة ... فيحقق الوحدة الادبانية في وثائرها وأوزانها ؟! ويبقى خالداً ١٩٠٠

التصانيع ولما آل التصانيع ، تحول الى المنطقة المسلكية التي قد تشجع شيئاً يوضع في خاتمة الابداع بضمن سياق اصطلاحى خاص ، ليس ، بالضرورة ، تزيئاً في فهم ، وبالتالي في التعبير عن ، الايصال الحضاري ، ما بين ذات المبدع ، وذات الحفاز عه .

ولهذا تزايد أغلب الأدبيات السياسية والاجتماعية والفكرية الى المبدع مكعب بالتوصل إيجابياً في بطون تاريخ المستقبل ، عبر استشراف واستصاغة متطيقين من احساس رهييق دقيق ، بما كان ، وما هو كائن ، وما يجب ، أو فيفترض ، أن يكون .

وهذا التوغل خطوة في حقل ملم ، يؤذن بالخطر ، ولكنها ، على أية حال ، خطوة واحدة ، ومرقوفة ، من قبل ومن بعد ، بتحديات جديدة هي مستويات الميط الذي يسيطر حتماً على فكر الأمة ، في مواجهة هذه الخطوة الخطرة ، أو الخطرة (المحسوبة) في نبضات قلب الأمة الموروث ، حين تتم محاولة مصادرة الفعل الاجتماعي والفردى الابداعي .

وهذه المصادرة ناتج طبيعي جداً ، وعلمي أيضاً ، بمعنى من المعاني ، لاستنارة الأمة الى الماضي ، استنارة لا استمادة ، مستنارة فكرية ، وإيضافية .

ففي الوقت الذي ظهر فيه الاسلام ، حاول هذا الدين النقصاء على كثير وكثير من قيم جاهلية ومأثور عادية ، ودخل الناس فيه أفواجاً أفواجاً ، في الوقت نفسه ظلت استنارتهم الى قيم العصر الجاهلي في أحاسه وأشابه وقيمه الفنية ، وتدرجياً عادت تلك القيم لتتغلظ في شرايين ما عرفت بالثقافة الاسلامية ، حتى صار مقياس الابداع الاستغناء عن إفلال الشعر الجاهلي ، والمعادنات الجاهلية ، وتوالت الى الظلال ، وفحراً بالاحصاء والاسباب ، وتبيناً بظلمات لم تكن سوى غارات يقتل فيها العربي عربياً مثله ، لتندم حرب السوس أربعين عاماً قبل الاسلام ، بسبب ناقة رعت كلاً في مرعى غير مرعىها ، ثم تستنير فيما بعد الاسلام ، وبسبي حيث من المؤسسة الاخلاقية ، ورين ذهب بيت المال ، على صور جديدة ، أكثر بشاعة وفظامة ، ما بين العدائين والقتلة ، وما بين أهل الشام وأهل الحجاز وأهل العراق .

ثم يتحول وأد النبات الى وأد (حضاري) بمصادرة الأمثلى ، وأد حقها في أن تكون ساساً .. ويتطور وضع (الريق) ليصير محالاً لتصاخر بعد السادة الأعشياء .. قل في كم عبيدك وريقك .. أقل لك أنت من .

ثم تتحول عبادة الأصنام والتبرال الى عبادة الخليفة ولعان سيف مسرور .. كل هذا .. وغير هذا كثير ... والناس قد دخلوا دين الله أفواجاً أفواجاً !!

وعلى الصعيد الفني أصبح مقياس الابداع هو احتذاء شعر الجاهليين ، بطريقة الباء اللغوي ، وطريقة المضامين ، التي أنسب اليها ، لتقتضيات الانزلاق القروض ، ولخلاص من لحوق ، مدح المظلمة ، وأحياناً أصفر جلأوته . حتى إذا ظهر مبدع عظيم ، هو ابونواس ، مستجيباً لدواعي الحركة التاريخية ، والحركة الاجتماعية ضمن إطار الحواضر الجديدة وتفاعلاتها الفكرية ، شجعت المؤسسات الحاكمة ألسنة قضاهاها المطارة

مصادرة الفعل الاجتماعي والفردى والابداعي  
 ناتج طبيعي وعلمي  
 لاستنارة الأمة  
 الى الماضي

# الحضور الجنبي



جبرا ابراهيم جبرا

بين ايروس وثاناتوس



■ يُدقش المرء حين يرى لوحة لعمي طالب  
يكون فيها وجه الشخص المرسوم مستديراً  
بكامله نحو المشاهد ، كما في لوحته  
« نظارات يقياء » ، أو لوحته الأخرى  
« إنسان يورق » . هنا تخرج ازسام على  
طريقته دفعة واحدة ، وبدأ كأنه يحفون  
ذاته ، أو كأنه يحاول إقناع نفسه بأن من الضروري أن يتق على  
شكل تعلق به طويلاً ، حتى أصبح لصيقاً بمعانيه الخاصة ، مهما  
انتقلت .



لا ريب ، وفي هذه « اللقطة » الأخيرة لتي ألقاها لنا الفنان ، لنحس مشاهدنا السابقة كلها — وبألقاها في اللحظة النهائية من الخوف والشقة ، تلك اللحظة التي سوف تتجمد في الذهن دهرًا لا تقبسه مقاييس الزمن .

في حورية « لاطون » « المأدبة » « سموروم » سنتقي « ديوتما » ، بنت السيدة الحكيمة لتي برسمنا « تعلم » « سقراط نفسه أحمية حب وحظه » ، وقوت « . » « بروس جيتي مريد » .

وفي الحديث عن أعمال أي فنان له شأنه ، قد نتذكر هذا نقول : « إنهم أتوا كملها ، فيم الأشكال التي يتكررها هذا الفنان . » بروس « يومها يظهره أحيانًا بشكل غير قذ لا يستطيع ظاهريًا تبرز وجوده بين البشر وهم الذين على ما هم فيه ، والجنسي المريد يميل فهم سطوة ، بل إننا نجد في العديد من أعماله على طالب حضورًا غريبًا لجنسي يبدو وكأن الفنان صرغم على استحضاره ، أو ملهم في استحضاره ، يقول عن الفنان بعض ما يتذكر على الفنان التمييز عنه ، ولا تعرف إن كان هذا الجنسي دائمًا صلة بجني الحب ، ومدى ما يتماهيان أو يفترقان .

ولسوف نستمرها ما قاله فرويد في أواخر حياته ، حين قرر ، تفسيرًا لبعض سلوك الإنسان ، أن يتعرض وجوده غريزتين أساسيتين هما : « بروس » و« غريزة التدمير » . وقال إن هدف « المريرة الإيروسية » هو إقامة توحيدت أكثر فأكبر والإبقاء عليها موشدة - أي هدفها هو الجمع . وهدف الثانية ، « غريزة التدمير » هو على الحقيقة من تلك « تقطيع الصلات » ، وبالتالي تدمير الأشياء . وأطلق عليها اسم « غريزة الموت » ، ثنائيتان . وانتهى إلى القول إن إيروس وثنائيتان هما عنصران الكينونة ، وإن كل عملية في الحياة هي مظهر من مظاهر لطاقة ، وإن ما من حافة إلا وتصدر عن توتر الأضداد ، وبخاصة التوتر بين إيروس وثنائيتان .

ولعل هذا يفسر ذلك التضاد الذي تضطرب به لوحات على طالب : « الحب يهدهد الموت ، والموت يهدهد الحب . » وبقدرا بفعل ثنائيتان ، « ديوتا إيروس » و« ثيمس » من جديد ليحيا — ولو أن

فعل طالب من دأبه أن يرفض مواجهتنا بشخصه ، نحن المتصامتين مهم : إنه يجعلهم يأتون جمهورهم موازية ، فلا يرى المشاهدون منهم إلا البروفيل . نحن هنا لا نستدرج للمشاركة في ما يجري في اللوحة ، لأن الفنان يؤكد على عزل مجلته عزلةً يقتضيه الموقف اندرامي التمثل في كل لوحة . وهو موقف ينم عن فيه أصحابه حتى الثلاثي ، ولا يهمهم من الناظرين إليهم أن يهيموا بالضغط ما هم غارقون فيه .

ولكن الدراما لا تقتفينا . بل إن الفنان يجعلنا شهودًا عليها ، أدركنا أم لم ندركها حقيقة الحوامل المضطربة ضمن إطار اللوحة — التي هو ، في حقيقة الأمر ، إطار مسرحي صرف . بكل ما يستتبع به ذلك من تأويل .

ومن هنا هذا الوجه الجانبي الذي يتوارى في أعمال على طالب : وهو بروفيل غامض أساساً ، لأن احتمالات الغموض التي شحنت بها الفنان كثيرة ومتداخلة . وهو يفوق على أشده غموضاً ، وبالتالي إيهام ، حين نكتشف أن هذا البروفيل هو وجه وقناع معاً . هو حقيقة واقعة ، وهو مرثي ، ما وراء هذه الحقيقة . والحقيقة والرمز هنا كلاهما أقرب إلى المأساة ، وقد يكونان في قلب معاً .

غير أنهما في حالات نادرة ، لا سيما في فترة متأخرة ، قد يتقاربان التماثل ، فيبدو البروفيل قد « من سبب سر » الجبل الوعد بحسره ، ويتداخل الليل والنهار بهما ، « كسما » كسما في لوحة « لفتاة مدهشة » . وهو حذ لفتاة مدهشة ، لأن شيئاً كالحب ( ويا للفرد ) يكون سبباً ، لأن شيئاً كالمدهج الذات في ذات حري كذا أو سحق وذلك في عالم يضطرب في دهر لفتاة ، حيث عصر الفجر الانساني ، كسما في لوحة « رجل وامرأة » . قد سبقت في فرائش واحد ، ولكنهما قريبان متقابلان ، بروفيل بلا حسد يشبه الواحد منهما عن الآخر ، وبينهما حزة لا ترمي تدس بالآف لأميال ، رغم الغرائش الذي يضمهما .

والبروفيل هنا رمز هذا الفصل الرهيب ، هذا العزل بين الوجه والوجه ، ما يتشقق ملأه بالتناقضات أحد كائنات على طالب . وفي الجمع بين إيروسين تصور لنصفرة الأنيمة ، يكن سحره يتها عارضة ، التي يتغير فيها المكان عن وضع إنساني هو في طلب الدراما المتكررة في لوحاته . وهي دراما مقفلة ، تترك تساؤلاً مستمر ، ونظائراً بإعادة النظر في أعماقها وغارها رصاً عن أعين .

وسوف نرى هذه المفارقة شيء من الموضوع في لوحة « ريادة المأساة » . فتمت لو أن الفنان لم يكشف اللبنة بهذه لمباشرة للفظية في العنوان ، هذا الجسد الانثوي ، الذي فقد رأسه ( بأكثر من معنى ، ولا شك ) ، يجيء رأتراً صاحب بروفيل لا يعرف ما لمصير « مستيقظ هو يستقبل رأتراً » ، أم تائم يستقبل طبعاً طارفاً . ولكن الزاوية في كلتا الحالتين أمر غير متكافئ ، ينبس به بالكآبة . هذا البروفيل قد عانى دهوراً من الانتظار والمرارة والغليظ . وحين يأتيه الجسد / الطيف ، ثمة ما يشبه المفاجأة بلاء الغرفة / للسرح ، فالحب قد سبقه الموت . وتحوّلت قصيدة الحب الممكنة إلى قصيدة رثاء . إننا في غابة المسرحية ،

البروفيل  
عبد على طالب  
وجد وقناع معاً  
حقيقة واقعة  
وريمر نسي ما  
وراء هذه الحقيقة



كتم وهم يبتعد عنه وحيداً، عصبياً، لا رث له ولا دنيا  
تشتي به..»

والعصب.. «أنت مأخوذ بعصب ما من هذا الحيوان.. لا يسود  
العصب.. من سيطر.. في الأفق.. على آخرته حد الدم.. وفي  
كل حال ففي كبريت دافوس، صاحب الاتفاق مع أسيطان  
تخميني.. والسيطرة.. وهو الاتفاق الذي سيحترق به في  
السيارة.. ثم.. السيطرة.. بل برهان أصبح.. كما يجد  
«الحكمة الأسمى».. حدي سيف في النهاية «وحيد»،  
عصب.. «محرره».. وهجرته دياره.. وبعد الف محاول  
السيطرة ولكن بصراع هذين لصيرين، ونأتي عمله سحلا  
هذا الصراع الإبداعي، بكل ما فيه من مكنيات الأمل..

وكما رأينا هل قليل، قرب في منطقة من بكيات الوحدوي  
حيث تتحدد اللحظة في ذهنه دهر لا يصح مقبض رزم..  
وهو أمر يردد في هذه الأعصاب شكل عصبي أحياء، وشكل  
صريح أحياء أخرى.. فاللازمة التي ترفض «حسب معظم  
اللوحات يمازف الفنان في النص عليها في لوحة «البروفيل  
والساعة»، حيث الساعة المنهكة قدت عقار بها.. ما عاد  
الوقت شخصي، وما عاد هناك من به حاية إلى ساعة نلتهم،  
وهو اليقظان أبداً، المتحد بلا من في لعومض اثني ينظرها في  
موضع ما من الكيفية تفتي الأمل كمن تفتي «الأس» ومن  
العين أن تبقى مفتوحة المظن إلى ما لا نهاية..

ومن هنا كانت تلك اللوحة السماة «في انتظار الدور»،  
حيث القناع يتصبب الوجه الحقيقي.. أم أن الوجه الحقيقي هو  
الذي يتصبب القناع...؟ ويكاد البروفيل أن يصبح ثلاثة  
أرباع الوجه (يكاد يفاقر بالمجاهة)، حين تافقه أضواء المسرح  
وتستعطف حفاة عليه، قبل أن يمس لدور المرحوم وهو دور  
سينأمر كثيراً.. حقاً..

حياته أشبه أحياناً بحياة الجنّي الذي قد يحطم بقدر ما يبني،  
وكان عنصر الكينونة الواحد يتنكر بشي من زني العصر  
الأخر..

ولذلك فإن هذه اللوحات تأتي تسليم نفسها لعني أحادي  
سهل.. ولكن نجد فيها ما أسيه بهوايس التفتين وهي تفعل  
باستمرار، فإنها تجايبنا بقرب من الـ multivalence، أي تمتد  
المعنى والفرص والإيهام، بحيث يتخذ الصراع بين ليروس  
وثاناتوس تمديدية في الشكل والأداء والمغزى، تطالبنا بوعي  
متعدد الجوانب لما في قدرتها على استخراج الكائنات من  
اللاوعي الإنساني..

وهنا نستعير رأياً في هذا الموضوع لا يقل أهمية عن قضية  
فرويد.. ولسوف نجد أن الفرضيتين تتكاملان على نحو ما..  
يقول كارل يونغ:

«عندما يتهاافت «القناع» مع الـ persona (الذي هو  
الشخصية الظاهرة التي يريد صاحبها أن يُعرف بها بين  
الناس)، تنطلق الفتنة عفوياً وبقوة.. وهذه الفتنة، فيما  
يبدو، ليست إلا ما في النفس الجماعية من قاعلية نشطة.. وهذه  
القاعلية تصعد من الأعماق مخويات لم يكن المرء يعلم بوجودها  
فيهِ.. وكلما زاد تأثير اللاوعي الجماعي، فقد الدهن سيطرته  
القيادية.. ودون شعور منه، يصبح الدهن تقوداً، وتتحكم به  
تدريجياً سيروها لا واحة ولا شخصية.. وإذا الشخصية الواعية  
تدفع شيئاً و يساراً كييف على لوحة شطرنج يتركه لأصبع حفي  
وهذا اللاعب هو الذي يسيطر لعبة القدر، وليس الدهن الواعي  
وما يرسم من خطط...»

والقناع، لدى هذا الصب.. يبدو كأنه في تراجيع مسير  
كعيب مطلق فتشتره إلى «الذات».. ومرة هي في أنه  
يستطيع، حين يواجه قسمة «بريته والأصبع».. أن يدفع  
بالشخصية الواعية لإبراز ذلك اللاعب الخفي البارع، والفوز بين  
ليروس وثاناتوس، بين المجمع والتوحيد، وبين الصيرين  
والتحطيم، لا يقدف بروره وصيته بقوة الفتنة المبدعة أشكالها،  
والطالبة بتأويلاتها، مهما تناقضت..

وأرسي حين تأمل أعمالاً من هذا النوع، حيث الإدهاش  
والإفلاق يتلامان حتى يكاد الزم أحياناً أن يعلن أنه لا يفهم،  
وندا فإنه مفتوح لكن معنى محتمل، وحيث يتذكر ذلك الصيرير  
لشهور.. «أصدق هذا الأمر، لأنه مستحيل» — أرني أنك  
قاله لا يونغ في سياق آخر قد يصل ما أنا متأمل فيه:

«لن يتصور إنسان أنه سيد هذا العالم إلا إذا كان  
محبوراً... ولكن الإنسان يحاول صبراً من السيطرة على  
الشخصية، منطريتين اثنين: من ناحية، محبوه على المعرفة  
ولحكمة العصور، ومن ناحية أخرى، ما أن يندى إرادة صوري  
لا سمعها غيره.. وقد صر كل من عوته وينشأ إحدى هاتس  
لماحبيين.. فهي «هاوس».. بمحاول عوته أن يحل مشكله  
السيطرة من خلال شخصيه الساحر العالم، صاحب الإرادة  
لمطلقة، الذي يعقد اتفاقاً مع «الاشيطان لتحيين السيطرة.. وفي  
«رأدشت».. يحاول يتبشأ أن يحقق الأمر عن طريق تخليكم  
لأسمى الذي لا يعرف الله ولا الشيطان، هدف الإنسان —

هو اليقظان  
أبداً  
الحديث بلا زرع  
الذي الموصى  
وعلى العين  
أن تبقى مفتوحة  
الحسب  
إلى ما لا نهاية

كل عمل فني  
مهم  
لا تستغف معانيه  
مهما اطلنا  
الوقوف امامه  
وترفض المعاني  
ان تتحد

المأساوي في الدراما ، ولذا يستمر الفنان في التعبير عن ذلك المستحيل الجالس بلوغاته الغامضة ، طويته أحادية يكاد يستيرها من خصوصية الحلم ، يبدو وكأنه يعتمد تغليف مشهده الداخلي ، حيث الترحل والترحل ، العشق والموت ، بقصه شغبي لعله من ميزات التساؤل والتعرق بحثاً عن وضوح لا يجي .

ولذا فإن البروفيل ، مثلاً ، الذي هو من مؤثرات عتي على طالب للتوثيرة طوال ما يقرب من ربع قرن من الزمن ، يبقى علياً بغواضه اللوحية ، مليئاً بأسرار مأساته ، مسجوعاً ، متهماً ، رافضاً ، مؤكداً حضوره المعنيد على حروما في هذه اللوحة أو تلك ، كمنصر من عناصرها ، إلى أن نراه في إحدى اللوحات وقد استأثر بفضائها كله ، مستوحداً ، متفرداً ، حابساً ضمن خطوطه ما يصير على التسرب إليها من معاناته وتبارجه .

لقد بقيت أعمال على طالب في قرارتها ، ولده طويته ، مرثي يتنح فيها الفنان على بقع ثيمات أساسية من ثيمات هذا العصر ، بأسلوب هو في نهاية أقرب من موسيقى ، التي يتنح ربيها في العن بعد أن تتلاشى ألقامها ، ليدكروا دوماً بوعنتها ، وحالها ، رقم ما فيها من مؤثرات البؤس ، والرعب .

ولكننا نرى في منحنى الفنان الأخير تحركاً يستدعيه عن الشوك والخرق ، ليقرب من الوردة والقرع ، مثلاً في تحول اللون

نديه من الأحمر به خضر ، وبرق الهاجسة بالأبيض ، إلى لحيب لأخضر وشبهه من سود وبض ، الضاج بعطف . ونحن لا نعمل هـ عن ذلك السرد ، في إحدى لوحاته الأخيرة ، عتيق ، وهو جسم برة . دون هذا الجسم كأنه آخر ؛ به هـ ، هو ، لـ ، هـ ، عتي ، المعجم حضوره عتي ، وان حجة السطلي لـ معرف لوحاته القديمة يعود بجدداً في نفس من حديد . وهو يـ لـ شعوم على حائط عتيق كما بعده على حديد سـ . وكـ بعد أيضاً أيروس وهو يوكـ حضوره الشهواني مكافحاً بين العاشق والمعشوق ، وبين الشخص السطحية الحلما لرحال وساء يتبدون في أشكال كهسوية ، طفوية ، ولهم حرجو بنؤم الصخرة صغارها وأشواكها ، ليدحو الجبية بأشجارها وأوردها . ثمة تحطيط قوي بالمعجم والمهودة لوحه إمرة تبكي دموعاً من دم ، وثمة عسبر رهيب من عمارت دناوس . ولكن هناك الآن أيضاً وجوهاً كلها عيون وشفاة مضغمة ، مثقلة بالرغبة واللذة .

ولئن تتساقط المصائب على الإنسان كالطفر من السماء في لوحة أخرى ، فإن ثمة وعداً بخلاص ما في هذه الشفاء والتعوي ودراجات الرافوة الجلسامشية المتشالشية في ضباب الزمن الاسطوري . ثمة سعادة ما هنا ، تتخطى الألم والعذاب ، عـ ما يهدد هذا الوضع العاطفي كله ، وذلك بالعودة إلى أرض أوس دالية ، حيث قد يصح الجني ، ويتعم الخب على الموت .

ويبقى السطلي أمام هذه الأعمال في عمرة ذلك الموضو الغني ، الواقع أبداً بين منطقتي الوعي واللاوعي ، ليحمل بعضاً من ثورتها ، بعضاً من ثنوتها وعدباته ، إلى حيث تمتد نغمة السطلي بمحاولة الفنان السيطرة على تجربته ، أسى وفرحاً ، كشفاً وعمقاً ، في تضاد جاذ الوقع في النفس ، وقوي الفعل في

الذاكرة □



إنما باستمرار أمام هذه الخشبة البحرية ، متفرج عن مسهد تستحكم به طريقة في الاختراع ، في الاصداء ، وتضريب الحركة ، وفرض الصمت لشلل يخرج من غير الإيحاء الصفر - هي طريقة بيان يريد جرب عتيق (أيضا) في خطوط من سرية تسعد إلى الوعي ، كـ كـ ، عـ ، طـ ، واحدة ، لا تفسر معها ، ولا تـ دونهما . ومن حين عرة قد يظهر أعماق وجه عتيق عن اسروفيات حيدا ، وقد نجس من بين ورق سنة موهولة ، كما في (الـ بـ بـ) ، وأروع من ذلك هذه الوجه (لـ لـ) الذي يحدث كمال بين عصا شجرة : لـ تحول اسطوري من تحولات أوفيد ، وهي تحولات عشق عتيق عن أرمهم ، تتحول إلى أشجار ، أو أرهار . ولكن لتحول هنا يعود فيتمسك بانها بدلية ، فتتحول الأوراق إلى اسمان ، وتتكشف الشجرة عن وجهها البشري .

والذي يتضح لنا هو ان يوجد على طاب محاولات متكررة لتقول ما يبدو مستحيلا قوله صـ . هذا ابداعية ثمة تعاد يستمر فعله في تجربته هذه ، وكأنه يستخرج من أعماق الوعي ، واللاوعي ، ليوحد ذلك استنوي رايه بـ كل عمل في مهم ، كل عمل لا تستغف معانيه مهما أطلنا الوقوف أمامه ، وترسم المعاني أن تتحد لما فيها من طاقة على تندية الإيحاء والتأويل . لوحاته إذن معان دارج مع نغمة نتج على النفس سقائصها ، وتنمض منها ، لكنها تعود فتح ، وتنمض من جديد ، تاركة كل عرة أثرها بشكل أو بآخر على المعاشة ، وفي الذاكرة .

وهذا التصديق بين أيروس ولاناسوس ، بين مبدأ العشق والتوسيد ، ومبدأ التصريق والموت ، يتردد في الرسوم على مستوى الدات ومستوى الآخر ، متزايدا إلى كثافة رمز ، وشدة إتلافة ، ماضياً بآثره كل مرة في نفس المشاهد على حوقل يارب الأثر



■ أكان كثيراً علي  
أكان قليلا  
وهذا الطريق المخادع  
هل كل حقاً طويلاً ..  
حان

أريد الرجوع لأعرف أين سقطت  
وكيف ارتقت  
أريد الوقوف لعلّي أفهم  
كيف تراكم إعياء روحي  
وكيف احتملت  
أود تأمل شخص يُشابهني  
لا لكي أذمي أنني مُجبر أن أصافحه  
فهو مثلي  
ولا لأقول بأنّ الذي عكّر الماء غيري  
وأنّ الذي شوّش الوتر ظني  
نعد مرّ قبل انتباهي  
وحين انتهت  
وجدت المصاء صغيراً  
وحسيّ قليلاً ..  
أكان كثيراً علي  
أكان قليلاً  
وهذا الطريق المراءوغ  
هل كان حقاً طويلاً ..

ولو صار لي أن أعيد انفجاري  
وأفتح فرصة أن أتحيز نجدي  
وأرسم كيف أشاء مداري  
فهل غير حقلي وغير بذاري  
وهل غير ذلك الحريق الذي شُبّ في عامة



# سطران في آخر الشوق

شوقي بغدادي

مكاشفة وداعية في الستين

فاتبسّت وأشعلت ناري  
وحين تَلَقْتُ أُنَيْتُ أَتَى وَجِيهٌ  
وَأَنَّى خَسِرْتُ صِدَاقَاتِ كُلِّ الطَّيْرِ  
وَكُلِّ الْوَحْشِ الْجَمِيلَةِ  
ثم اكتشفت بأنّي أصبحُ شيئاً قبيحاً  
ملكُ الصَّواري

أنا سارقُ النارِ حقاً  
فماذا أضأتُ  
وكاشفت سرَ الكرمِ  
فأين سكبتُ  
أنا الولدُ البكرُ  
فغزى السَّلالةُ  
كيف انتسبتُ ؟  
ولكنني كنتُ أرجو الوصلا  
وحين توقعتُ  
أُفَيْتُ أَتَى بَعِيدٌ بَعِيدٌ  
وَأَنَّى ضَلَلْتُ السَّيْلَا  
أكان كثيراً عليّ  
أكان قليلاً  
وهذا الطريقُ المَخالُتُ  
هل كان حقاً جيلاً ..

تراني لأنّي أردتُ اختراقَ السماء  
وَأَنَّى اشتَهيتُ احتضانَ جميعِ النساءِ  
تراني لأنّي اذعيتُ النبوةَ  
ثم تقاديتُ حين سددتُ على الآخرينِ  
فأومئتهم أَتَى خاتمُ الأنبياءِ  
لقد حاورتني البلائيلُ يوماً  
وما كان يكفي الحواريُّ لكي أتكسّرَ  
ثم أوقدُ المَغْيِثَ  
من أين لي كلُّ هذي المواهبِ  
كيف اقتنعتُ بأنّي ربُّ الغناءِ  
لقد عاركتني جيوشُ الجرادِ زماناً  
وعاركتُها  
غير أن العرّاةَ تراعى سريعاً  
فمن أين لي كلُّ هذي القداسةِ

كي يجعلَ الصخرَ وجهي  
وكي تتعمّدَ بأسمي الجبالُ  
وأغدو قبل مماتي من الأواباءِ !  
أكان اندفاعُ التناييعِ هذا  
وقد عذبتُها اختناقاتها  
وطيشُ المياهِ تشقُّ الصخرِ  
لتصنعَ طوفانها في القراءِ  
أكان الحرقا  
أم الامتلاء  
أنا لا أفاضي ولا أتواضعُ  
لكنني أستعيدُ الأصولا  
وأسألكُ ما سرُ هذا الخاضِ  
الذي خدعَ الأمهاتِ جميعاً  
ولمّا يزلُ هاجساً مستحيلاً  
أكان كثيراً عليّ  
أكان قليلاً

وهذا الخيالُ البعيدُ على الرملِ  
هل كان حقاً نحيلاً ..

أحاول أن أتذكّرَ وجهاً  
لطفلٍ مدميمٍ  
أحاول أن أحميةَ المَجْنُونِ النقي  
فلا أقصّرُ إلا بضميره ..  
أحاول أن استردَ الحدائقَ في شعره  
والمصافيرَ في صوته



والغناء الذي كان يكيه في الليل  
وسط السكينة  
فلا أتذكّرُ إلا الجليدة  
والأ الضجيجَ  
والأ رغاءَ المدينة  
أحاول والطفلُ يهرّبُ مني  
كأنّي وُلدتُ عجزاً  
ولم أكن طفلاً  
سوى عندما كنتُ أبحثُ  
عن كلمات ملوّنة  
كي أُطِيرها في سماءِ الربيعِ  
وحين أعوذُ  
كما كنتُ أصنعُ في ذاتِ عهدٍ  
إلى شاطئِ البحرِ  
كي أترقّبَ عودةَ تلكِ السمينةِ  
هناك كنتُ أشاهدهُ  
معمناً ، ذاهلاً  
وأشاهدُ روحي الحزينةِ  
هناك كنتُ أناديه  
والريخُ تكتمُ صوتي  
فأدركُ أنّي انتظرُ طويلاً  
سبعينيو من دونِ جدوى  
وأني احتمالُ قصي يروّدهُ  
ثم يدهشي بعدها  
إذ أراه يحاطبيني  
لا تكُنْ يا شبيهي ملولاً ..  
أكنتُ أحدثُ نفسي إذن  
أم يُشَيِّتُ لي  
أم أرةَ الجميلا  
هناك رأيتُ  
وأيقنتُ أن السداجةَ  
تنوي الرجلا  
وَأَنَّى تَلَلْتُ ثوبي فحسبتُ  
بتهريقِ يفيضُ قليلاً قليلاً  
أكان كرمأ عني  
أكان بحيلاً  
وهذا الفراغُ المَغْيِثُ



هن كان حقاً أصيلاً

يثقُ الرسولُ عليَّ

فأصحو وأغلُّ وجهي

لأستقبلَ الرائرَ المتحفّي

بوجهٍ نظيفٍ

فأهلاً وسهلاً

سأمضي بلا أسفٍ

دوماً ضيّعةً

فانتظرني قليلاً

لكي أتصفّحَ هدي الحِلّةِ

أو لأكتملَ ذلكَ الكتّابِ

سأكتسبُ سطرينَ في بحرِ الشوقِ

ثم أُمزجُ قليلاً سيدي الجديدَ

أجرزُهُ ، ثم أحفظُهُ جيّداً

للمرمان الذي سوف يأتي

فقد يرفعُ الناسُ كأسِي

وقد يستطيطُ سواي الشرابِ

تَهَلَّلْ قليلاً

لأصفي إلى روحتي

وهي تنكسُ الشئ

كما أقولُ أحياناً : أحييكُ

إني أحييكُ فعلاً ؟!

تصوّرْ إذن كيف نمنى العذابِ

تصوّرْ إذن عاشقاً ليس يدري

أكان هوى خُبِّه أم ثوابِ

تَرَيْتُ قليلاً لأفتحَ ابني السُّورَ

وأختارَ عند السُّورِ الصَّغيرَ الجوابِ

تَهَلَّلْ لكي أنقي نظرةً

لا أريدُ له أن يراها

وأصبحَ عيني

لكي لا يرى في العيونِ اغترابِ

تَهَلَّلْ لا بصِرْ ذلكَ الأميرَ

أو اللصَّ

كيف سأعرفُ

حين يمزجُ على غابتي

فوق أرقطٍ منهُرٍ

فيفتحُ « ملء » (١) كما تَنظُ

ليردفها خفّةً

يا إلهي كُنْ معها



إنها ما تزال التي فزرت فوق ظهري

ثم أحاطت بعنقي

وغصّت يدي

وسعّت صرّحي لشهر

ثم تعودُ لتعومَ على مرفعي

وأن يستعدَّ الشئامُ

كما أختفِ وأعي السَّما

بريت .. تريث ..

ومن حمارٍ سُدِّ

فرساً من لأرض

يسوي اسرولا

تريث ولا تتهلّلْ صراحاً يوسُ

ويعتمدُ إلا شعاعاً ضئيلاً

... ألث حرين ؟

— على غير آتي تبيثُ

فقل لهم أن يقنوا الشيد الجليلا

لقد آن أن يترحلَ قلبي

وأن يستريحَ

وأن يستقيلَ

أكان وداعاً ترى

أم فضولاً

وهذا الصغيرُ الدائمُ

هل كان حقاً قطاراً عجولاً ..

وداعاً لكلِّ السباح

ومستقنعات الطريق المحفّر

كل القذارات

كل الصراخير

كل الذبابِ المُلجِّ وداعاً

وداعاً لكل الطيورِ بحنية الظهير

غارقة في التمدّد

لا ترفعِ الطرفَ إلا انصياعاً

وداعاً لكل الطغاةِ الصغارِ

فكلُّ الطغاةِ صغارٌ

وليس سوى أن تزبحَ القناعَ

وداعاً لكل الدينِ اشتروا دُلهِم غالياً

ثم باعوه أغلّ فأغلّ

فصاروا كوايزر

أو مزفوا يورهم في الترابِ على جيفة

فاستحالوا ضباعاً

وداعاً لكل السكاكينِ دامية

والمطابخِ فارغة

والمآذِبِ حافلة

واخراسةً حيدة

وَتَصْدُ الحياها

وداعاً لكل الحياتِناثِ

كل النفاياتِ

كل الذين قنوا ولم يصلوا

أو لن وصلوا دون أن يتمنوا

كل المواصيرِ

صدفاً توت أم عداها

وداعاً لكل الطيورِ التي احترقتْ

والطيورِ التي ما تزال تُحلّقُ

بهي تحبّرتُ أفعاً

أفقُ ارتجاعاً

وداعاً لكل الجميلاتِ

كل اللواتي تنجون من العشق

يا طيبَ هذا الصرغِ الجميلِ الذي هُذني

ثم رد الشبابِ إليّ

صراعاً ، صراعاً ..

وداعاً لكل الذين أصرّوا على الحبِّ

شكراً لهم

إنهم دهشني

وقاي البراءة في نُهمتي

هالوداع .. الوداع .. □

١ - « ملء » : اسم إمة الشاعر وهي في الرابعة عشرة

من عمرها ..

أعني تلاشي في غيمة جديدة ، ذاب ، فأنت تدرك أن  
تشكيلات الغيوم لا تثبت على حال ، فهي في تكون دائم  
وتحلق للصوم مستمر .

لا ، أنت الذي تريد ذلك ، هذا من صالحك ، الغيوم  
حقل تزرع فيه خيالك ، أقصد تحلق أشكالا وتحتلق قصصاً ،  
أنت كاتباً لقصص مجنونة ، لا تتسق مع الواقع ! دعني من  
عينك هذه وقل لي عن الرجل .

الرجل ! أي رجل ؟ !

الرجل الذي ينتظر ، ألم تقل أنه ينتظر ، وأنه يتلهى  
بمتابعة الغيوم وانعكاساتها على الزجاج ؟

حقاً ؟ !

هل نسيت ؟ ماذا أصابك ؟

آه ، الرجل . أنا آسف ، أعذري ، ها أني أراه ، إنه  
يستطر ، ها هو يتلهى بالتكوين والابتلاع ، يمد يده الى علبة  
سجائره ، دون أن يزيح عينيه عن الزجاج ، ويشل واحدة

■ ماذا يفعل هذا الرجل ؟

ألا نراه ؟ انه ينتظر . ها هو يتلهى  
بمتابعة انعكاس الغيوم على زجاج حراة  
الكتب . يراها تنعش على شكل معاج  
ما تثبت أن تبع تتشكل على هيئة وجه  
ناتيء الجبين ، أفضس الألف . ثم

ثاني غيمة أخرى لتبتلع وتلفظه مقعداً فأقداً لظهوره والإحدى  
قوله الأريج ، ألا ترى ذلك ؟

ماذا ؟ مقعد بلا ظهر ، ودون القائمة الرابعة ؟ أنت  
تمرح .

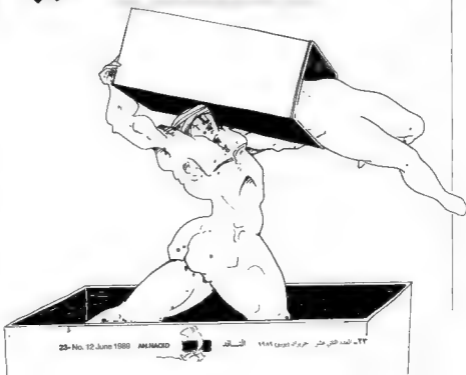
لست أتمرح ، مقعد لا ظهر له ، ويقف راسخاً بلا  
قائمة الرابعة ، ولا يتروح .

أرى إيّاه ، إذن .

لمد ذهب .

ذهب ؟ !

# الحكيم



نعم ، لقد تمرق . غير أنه ملّ لعبة الغيوم وخرج من استغراقه فيها . أشاح بعينه عن زجاج خزنة الكتب ، وراح يحدّق الى الهاتف الأبيض على يمينه .

إذن هو ينتظر مكالة ؟

إنه ينتظرها .

مكالمة هامة ؟

لا بد .

تُرى عمّا ستكون المكالة ؟

ليس مهماً .

وما أدراك ؟

أني .. أتي أحتجده .

أعترف بأنه ينتظر . وأعترف أنه كان ينتهي بتابعة لعبة الغيوم وما تشكّله على زجاج الخزانة . وأعترف أنه يعرف ويدرك بأنه إنما ينتهي ويهرب من خوفة الى طراوة الغيوم ، وإلى قدرتها على عمو الذي تشكّل لتشكّل ما هو أجل وأفضل .

لكنك لم تقل لي ما يخاف .

المكالمة .

أجل ، فإن أمرها مهم .

أجل .

لكنك قلت أن هذا ليس مهماً .

أجل ، أجل ، أجل ... وماذا تريد أيضاً ؟ أغرب عن وجهي .

ما نالك عذبت ؟؟ أني أسأل ، ألسنت أنت الذي تراه ؟ إذن ؟ قل لي صاد ترى ، وانس الملاحظة الأخيرة ما دامت قد أغضبتك .

لم تأت .

من ؟ المكالة ؟

أجل ، وما هو يقف ويأخذ بالسير البطيء بين طاولات المكتب والباب المشرع ، أنه يسير بينهما داساً يديه في جيبي بنطاله . يسير وقد أحرجهما وطسق يقطع أصابعه ويفركهما . إنه لا يدري ماذا يصنع بأصابعه ، مرأماً الخزانة . توقف . مرر إبهامه فوق ولادة تشكيل غيمي وعماء . رفع إبهامه من الزجاج وبعث عليه . تشكّلت مساحة من الغيش الرقيق . مدّ إبهامه . حاز قليلاً . ثم شكّل وجهاً سريعاً قبل أن يتلاشى الغيش . نظر الى الوجه ، فألفاه بضيق ، وتخطى خطوطه المرتحلة الى الزجاج التميم . عامت روحه وانخطف وجهه نحو الهاتف . حدّث نفسه : أينها السلحفاة الكيت ؟ أينها السلحفاة الصامتة ؟ أينها السلحفاة التي لا تأني ولا تروح ؟

ثم وجد نفسه يراوح في نقطته كأنها يتأرجح وقد فقد توازنه . وأتبع . أينها السلحفاة يا نقطة التوازن ! وتعه نظره صوب الهاتف . استدعى صوتها وما حل إليه من كدماتها ؛

ويشعلها . يرتفع الدخان مع امتصاصه الأول الطويل الطويل لها . لا بد أنه نسي التحذير المطبوع على العلبة . تحذير وزارة الصحة والسرطان . نسبة تماماً في غمرة وولوج الغيوم ونفاذه للزجاج . أنه يخرق المحسوس ويدخل في انتظاره الذي لا ينتهي إلا عند التشكل الآخذ بالتشكل الذي لا ينتهي إلا بتشكّل آخر . تحرق السجارة ويلتهب فمه ، لكنه لا ينتهي من الإنتظار . عجباً ! أهذا هو الرجل الذي ينتظر أم اني أرى ... لا ، أنه هو . الرجل الذي ينتظر ، لكن الساعة الكبيرة معلقة على الجدار خلفه . وراء ظهره المرتاح على ظهر مقعد المكتب المريح . الساعة لا تشكك ولا يخرج الصفر مزقراً من جوفها كل ساعة . لذا ، فقد نسي الرجل الوقت . غاص في نفسه ، وغفل عن أن الباب مشرع لكل من يحب ودب ، أو يهت و يدب . وما أصابعه أخذت تدب فوق زجاج المكتب وبدأ روياً . ثم تنقوس شيئاً فشيئاً ، ما بدأت تدقّ بأظفارها القلمية ، المحققة ، فلا يصدر عنها إلا الصوت الثقيل المختنق .

وماذا ترى أيضاً ؟

أراه يزفر ويثك ربطة عتقة الرمادية . لا بد أنها نعمة . لا بد أن تنفخه لتجلى . اني أسمه وكأنه يصخب في صمري . آه ... لقد استراح . ما قد تقلصت عضلة زاوية فمه وأحدث ابتسامة .

يستم ؟

شبه ابتسامة سريعة حافظة . اهتزت السجارة بين شفتيه ، فسقط رمادها فوق الطاولة . تذكرها قبل أن تلتهمه . أعني قبل أن تلغ شفته ، فزعزعا ليسحقها في المنفضة ثقوب الزجاج . لكنه عيس وقلس حلدة حبسه . ماذا ؟ .. إبه يحس شيئاً دقّ على شفته . ينظر الى أثره على طرف إصبعه . دعني أرى ، ما هذا ؟ .. آه ، دم ! أنه دم . ولكن من أين جاء ! تلفست ، ثم تذكر شيئاً فطراى السمعة ماذا أصابعه ملتصقة عقب السجارة الأخيرة . قربه من عينيه وتأكد . كان عليه مسحة دم قليل . رماء في السلة تحت طاولة المكتب . لم يسمع صوت ارتطام قلمته الحياقة بالورق الأبيض الممزق الذي ملأ نصف السلة بيثة اللون . لمع بلسانه شفته الدمعة التي سلخنها قلمة السجارة لما زرعا ، دابقة ، قبل أن تلتهمه .

لا بد أن ريقه جاف .

لا بد . إن الجو خائى وحار . ماذا يقولون عنه ؟ مقبض ؟ أجل ، إن الجو مقبض وأراه ، ما اني أراه في الزجاج الموضوع فوق طاولة المكتب ، يحس يظهر يده حبات العرق التي تجمعت بين ذقنه وشفته السفلى . لقد تمرق .



« ألسنت مُستطفلة عليك ؟ أرجو ألا أكون سخيفة ». ثم ذكر مرة الموجز : « لسب كذلك ، أبدأ » .

كان يستند برفقه الأيسر إلى حافة الحزانة ، بينما تجمع رأسه المحموم في أصابع يده اليسرى . مكث هكذا بلا حراك . ثم ولدت تلك الانفضاضة الجوانبية التي حركت رعاد الروح ، ونفخت فيه أريج عذاب غير مفهوم . تأوه ، وحرر رأسه من أحابله الخسنة . فتح عينيه فكانت الصورة أمامه . غلب الزجاج ، تظلل إليه بوجهها الشرب بالصفرة الباهتة ، هادئة ، ساكنة ، مطمئنة ، ثابتة خلف الزجاج . أمامه وفي انحراف عينيها ، مهما غير موقعه ، نظرة متأبئة إليه .

« لسب أنت ؟ » : هتف في داخله . « لسب أنت ؟ يا ذات الشعر الواهن المهمل كسائرة لأكها الزمن والعار . لسب أنت ؟ مهما حادعت بابتسامتك ، أو حاولت إغراء أو فتنة بكشف تحرك في روضة صديك . عقلي مظل بعمته كادمة ل نهني عن متطارها . سوف تأتي . ها أني أقول لك إنها ستأتي . لن تقوين عن تأجيلها بيديك المستريحتين فرق بينهما في حضانك . أصابك مرضة وقولك ذليلة مثلما هي ابتسامتك . هل تسمعين ؟؟ ها أني أراها تنهض في البعيد وتقرن من الخائف . هي ليست مثلك جامدة لا تتحرك . ليست أسيرة الإطار المذهب . سوف تخرج من غيابةا وتدخل في الحضور . ستدير الرقم . أتسمعين ؟ قول لك إنهما سوف تديران الرقم . أرى أصابعها التي لا أعرفها تمسك الساعة . أصابعها الرافعة رضة ترفع لتتلقب بملبس الدفء البشري الحلي . الباعثة بعة النور إلى ناعاب السوف يأتي وإن غشي الإنكسار . أرى زبدتها الذي لم السبه عند بانجماي . رزدها الحزن من سجن القماش لتنفخ في الداه التي رضم المسافات ، الممتد تعوي بكنتمسي وأكشفه . أرى رجفة خاضرتها التي لم أطوقها أبداً ، ربما هي ستدير محذقة إلى الرق الأخير . سوف تأتي . ها أني أقول لك رضم اني لم أرها . ولا أعرفها . ولست توافا إلى سماع ما ستقول . أي شيء . أي كلام . ستقول . ليس مهما ما الذي ستقوله . ليس مهما كم ستغرق حتى تقوله . لكنها ستقول . هذا هو النهم . لكنها ستزع في هذه السلخانة المبهتة ، الصامتة ، الكسجة ، تبقي روحها . ستقف في نفس التوارد . أتسمعين ؟ . أتسمعين ؟ . أسمع ... » .

تحدثني !  
أنت لست المواليزا . أنا لا أحدثك . هي مجرد موزاليزا ليدة .  
وأنت ؟

أنا . وأنت تعرف هذا وتراه .  
أجل . اني أعرفك وأراك تنتظر . طوال الوقت تنتظر متلهياً بعمامة ومطاردة انعكاس اليوم على زجاج خزانة الكتب . سراها تنعش على شكل معاج ما تليث أن تبع لتعشك على هيئة وجه جبل الجبين . دقيق الأنف . متورد

الوجنتين . يشقن مشربتين زهرة الحلم ، وشعريرف عليك مثل جناحين متحين للنورس الأبيض يعلق في روحك . يكرس أفاص سجنك اليومي الذي أحكمت أغلاله عليك ، لتبقى أمام الورقة . ماذا تستمتعك الورقة ؟ ماذا تستمتع الورقة غير تسويد يباسها يسودك ؟ تلهي بزعزعة الكتب وبغيموها الكاذبة التي تسخر منك بتشكيلاتها المتوالدة أبداً ، غير المتحققة أبداً .

أجل . اني أعرفك وأعرف أنك تنتظر الصوت ليهتف لك للمرة الثانية . تنتظر . وتأمل في أنه سيهتف لك ثانية . أن تهتف هي لك ثانية . لا استغرب منك ذلك ، لقد هتفت بصوتها ، وسألتك : كيف تُضي الوقت ؟ فأجبنا : كمية الوقت .

سألت : كيف ؟  
— انظام مكرورياً كإن اليوم ليدأ الآخر .  
قائدتهت : أنت هكذا ؟  
فانتهت إلى صدمتها فيك . وضبت عن تنبهت أن ما صرب عيه . هصمت .

لكيه . لم تكف . بل قالت ما أرعش فيك الروح التي حبسها صداد دوت .

— لا تسافر ؟ . حب السفر . ألسب عجزياً .. ؟  
صعقت ها أنت عسى . ما تيسرت لك الفرس ، وإذا باتت الأمور تسير وفقاً لما تمنناه تفك ، وفي حالة تحقق لموسمي بانسجام مع الدات أنت تعرف . لقد بسطت ها سجادة مبهتة الجذ لخبطة الزقور ، والنظم المحافظ على قوايسها المتأصلة ، وأنت إد وضعت يديك على كل هذا فإدك .

لماذا تصحك ؟؟ أكمل . ماذا حدث ؟  
أضحك لأنك شخت باكراً وبنت حكيماً يا صاحبي .  
ألا تعرف ماذا حدث ؟ لقد أنهت الحديث وغابت .  
لماذا ؟

لأنك لست عجزياً يا حكيم .  
لكنها قالت إنها ستهايف .  
هي فيك الآن . فلا تنظر ما هو حاصر .  
يا لك من حكيم أنت أيضاً !  
أغفر لي ضحكتي ، وساعني رضم احساسي بالمرارة في حلقك .

يا للمهارة ! ونحس حتى المرارة التي في حلقتي ؟!  
أجل . لم لا أكون لصيقتاً بك إلى هذا الحد ؟ لا تستعرب . فكلانا ينتظر و يتلوى بالتيوم . يكتب القصص النحوية غير المنسقة مع الواقع نو نقص المعنوية بها ، حتى تعيد إتصالها . فلا تكن عندك حكيماً . أسمع ؟ إن فعلت وأعادب الإتصال فلا تكن حكيماً . أسمعني ؟ ..  
.. إد . فاصنع السقطلة الأخيرة . ولسع الباب مشرعاً □



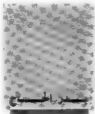
اليس هرتوخ  
فاص ورواني من الزبد ه أربع  
مجموعات القصص ورواية  
وحد



ملكة سورية (تصوير جورج صليوني حوالي 1880)

# التصوير الشمسي في





■ يصادف هذا العام ذكرى مرور ١٥٠ سنة على اعلان فرانسوا ارنو زعيم الحزب الجمهوري الفرنسي سنة ١٨٣٩ ، أمام الجمعية الوطنية في باريس ، اكتشاف التصوير الشمسي وشراء الحكومة العربي بالاحتراع الجديد و « تقديمه هدية

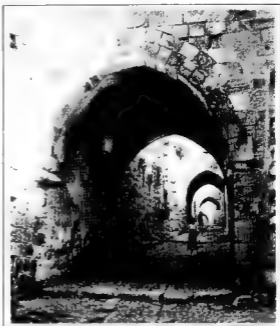
للناسية » ، وبهذه المناسبة نخبر في شتى أقطار العالم معارض لبدائيات الانتاج الفوتوغرافي .

لقد دخل فن التصوير الشمسي بلادنا في دروة لتنافس الفرنسي على غنسان الامرطورية العشامية ، وشكلت عزوة مابليون لمصر وسورية عام ١٨٩٨ بالنسبة الى الاوروبيين بداية مرحلة جديدة من الشط الاستعماري في لمطقة العربية . وقد عبر الكاتب الفرنسي فيكتور هيغوي مقدمة كتابه Les Orientales الذي طبع في باريس سنة ١٩٢٩ عن وقع أوروبا في تلك الحقبة بقوله : « الشارة كلها تنده نحو اشرق » .

و بالمعمل ومنه عزوة نابليون ، شهدت مصر وسورية تدفق مئات الرمايين وعمماء الآآر واصوم الاسابية وانصوريين اصعة ر عسكريين و سياسيين ، الذين تعمى بعضهم تحت ستار « اللعب عممية » ، وشجع هذا الجو قياوم المؤسسات الاشرقية في لمد هذه الجامعات الأوروبية ثم الأميركية . ولم يصر مدفن الغربي على الحقول « العلمية والدينية » فحسب بل عودا إلى احتلال عسكري . فقد حلت الدسبون حرائق سنة ١٨٣٠ ، وتونس ١٨٨١ ، والمغرب ١٩٠٧ . حيث خروجه عسكري في لبنان سنة ١٨٦٠ . أما البريطانيون فعد احسن بدورهم فرض عدم ١٨٣٠ ، ومصر ١٨٨٢ ، حيث حدث وسوحي حرموس .

في هذا الجو من التنافس بهدف السيطرة والاستعمار ، بدأت طلائع الانتاج الفوتوغرافي للمنطقة العربية بالظهور . والرؤية التقيدية لهذا الانتاج وكذلك للانتاج الأدبي أو الفوجات العبية للمستشرقين لمربين لا يمكنه تجاهل الحوال المذكور . فقد شجعت المدارس العسكرية لأوروبية عولانتاج فوتوغرافي وبصورة خاصة المدرسة الروسية التي انطلقت في نادي لأمر من عمره اشجع على التقاط الصور بطوبوغرافية لتي كاد ف تأثير قوي على الرمايين المستشرقين ، ثم تحول الوضع بعد حوالي ثلاثين سنة من ظهور تصوير الشمسي الى التقاط صور أخرى داب موضوع مختلف . لكن جميع التصوير عكسوا في تاحهم منظرهم الاستعمالية وبم يتحرو من عقدة النظرة العربية ل المنطقة حتى بعد وصولهم اليها وتجاوزهم فيها .

ومشاك عرامل أخرى اسهمت أيضا في ادهار التصوير >



طريق الآلام - القدس (تصوير يوهانس حوالي ١٩٨٥)



الأمير عبد القادر الجزائري في دمشق (تصوير فرنسيس بدفورد سنة ١٨٦٧)

# بلاد الشام ١٨٣٩-١٩٠٠

وفق موجهات دليل واحد، لذلك تشابه الصور التي التقطها التصوير الرواد إلى حد بعيد، لدرجة أنه يبدو من الصعب التمييز ما بينها إذا لم تكن موقوفة من قبل المصور. هذا مع العلم أن الطرقات في بلاد الشام في عهدي لأرمينيا والخمسينيات من القرن الماضي كانت معدومة، فأول طريق يمر بين بغداد وسفد سنة ١٨٦٦، كما أن الحمامات الريفية لم تبدأ إلا في العام ١٨٥٤ في القدس بواسطة الإنكليز وألمانيين ولأشكال من العثمانيين، ولم يبدأ التعرف بالعلم إلا في العام ١٨٦٠.

إضافة إلى صعوبات التنقل، كان لمتاح الحار تأثير سبي على أساليب التصوير التي كانت تستعمل في تلك المرحلة. كان لمصورين الفرنسيين دور مهم في إنتاج بدايات الصور الفوتوغرافية في بلاد الشام. وكانت الإمبراطورية الثانية قد نشطت في مجال التوسع الاستعماري، وتم تخصيص مبالغ ضخمة للقيام بمهمات تصويرية علمية في الخارج. واعتبرت هذه المهمات بمثابة «احتلال سلعي» يسر لاحتلال عسكري العمل. وكانت سورية مركزاً رئيساً لهذه النشاط، وبلا حظ ذلك بوضوح من مراجعة أسماء المصورين الفرنسيين منجول ومكثف رسماً بمهمات «علمية».

وبعد ما يقارب الثلاثة أشهر فقط على إعلان اكتشاف التصوير شسبي زارت أول بعثة فرنسية للتصوير سورية، وكانت ذلك في مطلع شباط سنة ١٨٣٩، وضمت البعثة المصورين فرديريك غوبيل فيسكة والفرام هوراس فيرينيه. وفي أرباع من كانون الأول وضمت البعثة أن غرة قادمة من مصر وبوليت من مختلف أنحاء فلسطين ولبنان. ويذكر فيسكة في كتابه الذي صدر عن جوسيه في مصر وسورية، أنه التقط أول صورة فوتوغرافية في دمشق الداروقريب لمدينة دمشق في الساعة الثالثة والثلث من بعد ظهر يوم الثالث عشر من كانون الثاني سنة ١٨٤٠، ويذكر أيضاً أنه التقط في دمشق صوراً للألوية السائبة والرجالية ولشوارع المدينة وبيوتها.

أما المصور الفرنسي الثاني الذي زار المنطقة بعد فرديريك غوبيل فيسكة فكان جيرود برانتي، وهو ينتمي إلى مجموعة من المصورين الذين قاموا برحلات مستقلة عن المؤسسات الحكومية والدينية. وكان برانتي خبيراً في العمارة الإسلامية، وقد التقط خلال حوثة في مصر وسورية وآسيا الوسطى مجموعة من الصور تحفظ بها الآن جامعة تكساس في الولايات المتحدة الأميركية، وهي تعتبر من أندر الصور عن العمارة الإسلامية، وقد نشر بعضها في كتاب صدر في باريس في الخمسينيات من القرن الماضي.

إلا أن أبرز المصورين الفرنسيين الذين نشطوا تحت سائر «البحث العلمي» هما اثنان: ماكسيم دو كامب وأوغست سالرمان. وبالنسبة إلى دو كامب فقد كلفت وزارة التربية الفرنسية عام ١٨٤٩ القيام برحلة إلى مصر وسورية برفقة الكاتب غوستاف فلووير الذي كلف بدوره من قبل وزارة الزراعة والتجارة جمع معلومات وكتابة تقارير عن الوضع الاقتصادي في

الصحلي في بلاد الشام منها. انجذب بعض البحارة إلى الخدمة سنة ١٨٤٠ في مصر بعد فتح مصر. وأصبح في المنطقة سبي شخصه كسفر كثير من قريته من أوروبا وافتتح خط مرسى - لاسكندرية بحري من ياف وسور. وبذلك أعلن بومس كوش في شباط سنة ١٨٦٨ عن تعيينه رحالة سياحية في مصر وسورية. ومع انشغال عدد كبير من سبيح لا ورومين إلى انتميه ونقل سبي تصوير حيث ضحك كرسويه للاستعماري، أضاف لاستيويوب نسخة بالظهور في كل من سور وفسد وسيد وحيد. وهو الانشاح ونصنع من وروان منطقة.

نصب خمسة مصوريين رواد في عهدي لأرمينيا والخمسينيات من القرن الماضي على تصوير لبنان ولبنانك «البعثة» وركز هؤلاء على مناطق التي هي علاقة بالكنائس. بذلك سرحه لاساحبه في تلك الحقبة يؤكد على أن هؤلاء المصورين مختصين في إنتاج صورة من تاريخ وأحداث كنائس وحجرية المنطقة. وهذا موضوع كان مدار اهتمام مكلف في سوريا خلال القرن التاسع عشر، وقد ذهب صاحب معتبر رجحله «الهدى» مثب دافيد ومرتس وروان بارب وغيرهم في ذلك.

وبصرف سكراته من سكراتين، بين حدود في بلاد الشام خلال سنوات السبب لبلاد على اكتشاف تصوير السبي، فبدأت لاساحبه بتدوير في سورية هو الثاني من حيث كميته بعد أولها. كما يؤكد سبيح في «ور هام» على أنه ملازم في صور. أما ما «شسبي» فهو كسب رحلات سبيح من أول مصر لعمارة وعمرامة واحتشاح كل بعد تصويره أن حراس ودين وإحسان نقل معداب التصوير لبلاد، وصرح وفتح وروان. وهذا في حجة خاصة لتظهر الصور وتشيبي. وكان معظم الرحلات يتم

مسافر عام لمحمود  
التصوير بمغيب حوالا  
(١٨٧٥)





سوق في يافا (تصوير  
بونغيس حوالي ١٨٧٥)

المناطق لكي تستعيد منها عرفة التجارة العربية . وتزود  
كاتب بخريطة حددت له فيها سلفاً الأماكن التي يتوجب عليه  
تصويرها ، وفي الخامس عشر من تشرين الثاني عام ١٨٤٩  
وصلت البعثة إلى ميناء الإسكندرية ثم تجوزت في مصر وسوريا،  
وتمتعت حوالي مئتي صورة ما بين تشرين الثاني ١٨٤٩ وأيلول  
١٨٥٠ . وخلال هذه الرحلة سجل فلوريير انطباعاته وأوصافه عن  
الشرق ونشرها في بعض الكتب . وتم نشر بعض الصور في  
كتاب طبع من عدد محدود جداً في باريس عام ١٨٥٩ .  
« ما تصور الثاني أوفست سائرمان فقد كلف أيضاً في العام  
١٨٥٥ من قبل وزارة استرسية العربية مهمة وصعب بأنها  
« علمية تدرسية » . وقام بدراسات تصويرية في القدس  
وحورها حيث انقطع ما يقارب ١٧٤ صورة طبع بعضها في  
كتاب في باريس عام ١٨٥٦ . وقد نال حائزة ذهبية لقطاته  
الساكنية لمدينة القدس وذلك في معرض باريس الأول  
لتصوير عام ١٨٥٥ . وهناك عدد آخر من المصورين الفرنسيين

المباريس كان أيف كلف لويس دو كلارك ، وهري سفير ، ودوق دولي .  
وبدوره أيف كلف لويس دو كلارك عام ١٨٥٩ من قبل  
وزارة التوجيه لعام لعربية تقيم دراسات تصويرية في  
سورية . وبشر بعد بحارة البعثة أربعة سبوت بموان « رحلة  
إلى الشرق » حصص الإلومين الأوبن لسورية ولبنان وشرق  
الأردن ، أما الإلوم الأخر بعد أفرد لمدينة القدس . ولا تختلف  
صور دو كلارك عن صور دو كمت أو سائرمان من حيث  
الموضوع ، لكن، تتميز من حيث شمولها مطلق عديدة له يس  
لأحد أن صورها .  
أما هري سفير بعد عين قفصا لفرنسا في الإسكندرية عام  
١٨٥٧ وكان من أبرز المستشرقين الفرنسيين . وقد بدأ بالتقاط  
الصور في نيسان عام ١٨٥٥ . وبرز صور بعد تجميعه فصلا  
لعربيا في بيروت سن التي انطلقا للجيش العربي الذي برل  
إلى بيروت خلال الحرب الأهلية عام ١٨٦٠ .



بائع حضراوات في  
القدس (تصوير يونغيس  
حوالي ١٨٨٠)

ولم يكن لدى هؤلاء المصورين جيماً أي اهتمام بالسكان المحليين في بداية الأمر ، فالصور الأثرية للمعابد والمياكل كانت من وجهة نظر الأوروبي نشوة بوجود سكان البلاد المحليين « الوسخين ، المتوحشين » . فالعابد والمياكل القديمة الميسرطنة أو اصليية إنما هي دليل على عظمة قديمة في حين أن الحاضر على حد تعبير المصور البريطاني فرنسيس فريت مثلاً هو حاصر « مربري متخلف ، وعمل الغرب مهمة أساسية تتلخص في إبعاد الأراضي القديمة من البرابرة » .

حملت الصور الجغرافية التي انتقلت في المتحف الباثي من القرن الماضي فيما فيه معنية ، وذلك على الرغم من اشتداد معظم المصورين الأجانب إلى الشواحي الفولكلورية والانتشورولوجية التي كانت تغدّها رواجاً كبيراً في السوق الغربية . وعلى أية حال ، ليس بالإمكان فهم محتوى وقيمة الصور الشمسية التي انتقلت في القرن الماضي بعزل عن وضع

وس خلال موقعه كنص في بيروت ، استعانت الحكومة الفرنسية به عام ١٨٦٦ لتصوير الآثار التي خلفها الصليبيون ، وقام بالهمة برفاقه دوق دوولين عالم الآثار الفرنسي ، الذي شغل منصب مدير الفنون لجميلة الفرنسية وأشرف على تسليم كميات كبيرة من الآثار اليونانية والعصرية في متحف اللوفر . وكان دوولين قد نظم عام ١٨٦٤ رحلة إلى فلسطين برفقة خبراء آثار فرنسيين قادوا مسح طوبوغرافي ومناحي وتاريخي لمنطقة البحر الميت .

البارزة في نتائج هؤلاء المصورين الفرنسيين ، وكذلك المصورين البريطانيين الذين كانوا يتابعون بدورهم المصورين الآخرين ، هو أن صورهم كانت تبرز مدناً قارة وقرى مهجورة ومعايد وآثاراً تضررها الزلازل ، وأراضي صحراوية ، الأمر الذي يعرض ويغمر الذهن الأوروبي لتفسير توسع الامبراطورية واستعمارها هذه المناطق تفتيحاً « لأهدافها المدنية » .



السفحة بحرية الاسرائيلي في تلك الحقبة ، وما رافقه من حدة في التنافس بين الدول العربية بهدف السيطرة والاستعمار .  
ترافق نشاط الصوريين الأجانب في بلاد الشام مع مشاطات الحكومات الأوروبية التي اعتمدت سياسة « الا حراق الهلي » للسلطة العثمانية ، وذلك على كل الأصعدة السياسية والاقتصادية والدينية .

وكانت بريطانيا في طليعة الدول الأوروبية الطامعة في لسيطرة والتوسع . وتشير الإحصاءات الى أن الفرق لاستكشافية البريطانية أرسلت خلال السوات ١٨٣٩ - ١٩١٤ ثلاثة وخميس مصوراً في حين أرسل الفرنسيون خمسة عشر مصوراً فقط . وهذا يدل على مدى الاهتمام البريطاني بالمنطقة . وخلال عقود الاربعينات والخمسينات ، كانت حق التنافس البريطاني - الفرنسي على أشدها في سورية تحديداً ، فقد ساهمت حملة محمد علي باشا على سورية ( ١٨٣٢ - ١٨٤٠ ) في زيادة النفوذ الفرنسي ، الأمر الذي دفع بالبريطانيين الى دعم العشمايين والعمل بوترعة متصاعدة لطرد المصيريين من سورية خشية أن تسيطر فرنسا على المنطقة التي تشرف عليها على طريق السمترات الى الهند . ولم يقتصر العمل البريطاني على الصعيد السياسي فحسب ، بل على الأصعدة الاقتصادية والثقافية والعلمية ايضاً .

وكان أول مصور بريطاني يعمل في سورية « داب - ب دينيه ( ١٩ ) » هو الكسندر كيث ، الذي تحول عام ١٨٤٤ في فلسطين والتقط ثلاثين صورة بأسلوب « دغروتيب » وكان هدفه كما يقول : « دراسة الصلة بين الجغرافية المكتشفة للمصير وجغرافية الأراضي المقدسة » . وهذا الاهتمام بالدراسة في كتابه « براهن على حقيقة الدين المسيحي » الذي طبع للمرة السادسة في لندن عام ١٨٤٨ ونقش ثمانية عشرة صورة .

أما المصور الثاني فهو الجراح كورنيس ودهورس - دى النقط أول صور على الورق في منطقة حوض المتوسط . بعد أنضى ويلهاوس مدة سنتين ( ١٨٤٩ - ١٨٥٠ ) على متن بحب « جيتانا » برفقة عدد من البلاء البريطانيين ، كان من بينهم المصور ليتكون الذي أصبح فيما بعد وزيراً للحرب في بريطانيا خلال حرب القرم عام ١٨٥٤ .

تجسّر صور ويلهاوس التسون التي التقطها في البرتقال ومصر وسورية واليونان من أندر المصور نظراً لكونها الصور الأولى التي طبعت على الورق .

ركز ويلهاوس خلال جولته في سورية على التقاط صور للقدس وبمعسكر والبشارة ، وكان شديد الاهتمام بتصوير المبائل القديمة ، ويذكر في كتابه « صور من سواحل المتوسط ١٨٤٩ - ١٨٥٠ » أنه كان يفتل في انشاء تصويره البتراء بسبب هجوم البدو على البعثة البريطانية .

وهناك مصورون بريطانيون آخرون برروا بعد أن زاروا سورية لأسباب دينية . من بينهم جيمس غراهام أول مصور مقيم في القدس في أواخر الخمسينات من القرن الماضي . وكان غراهام سكرتيراً شرفياً لجمعية مسيحية في لندن ، وتوجه للقدس باعتبارها مكاناً لتلك الجمعية .

وهناك أيضاً الأسقف ألبرت اسحق والأسقف جورج برذرجير اللذان التقطاً صوراً عديدة للقدس وباقا ومدن الساحل ، كذلك المصور بيتر بيرغهيلم الذي شملت جولته فلسطين ودمشق وبعلبك .

الا أن أبرز المصورين البريطانيين على الإطلاق في تلك الفترة هو فرنسيس فريث الذي قام بثلاث رحلات الى مصر وسورية خلال الأعوام ( ١٨٥٦ - ١٨٦٠ ) ، وأصدر مجموعة من الكتب المصورة عن رحلاته هذه ، لاقت رواجا كبيرا لدى الجمهور اليكتوري في بريطانيا .

وذكر في مقدمة كتابه « مصر وفلسطين » أنه اختار هاتين السططين حقلاً لتجاربه المصورة باعتبارهما « أبرز مكانين على الكرة الأرضية » .

تصنّف كتب فريث المصورة شرحاً مفصلاً للأماكن التي زارها ، وكان النص الذي كتبه مثيراً بالروح الاستكشافية الشيفونية نسبة إلى المصور المصير الذي كتبها قبله الرسام دافيد ووبرتس . والواقع أن النظرة البريطانية الرسمية كانت مشاهدة لنظرة فريث ، وقد عبر عنها بوضوح السياسيون البريطانيون أمثال ملتر وكيرزن .

عن ناحية أخرى شكلت ريادة الأمير ادوارد ولي عهد بريطانيا في مصر وسورية و لندون في مطلع عام ١٨٦٢ بداية لمرحلة الاستشراق البريطانية . ورافق أمير ويلز في جولته تلك المصور فرنسيس بيديفورد الذي كان مقرباً من العائلة البريطانية المالكة ، والتقط خلال الزيارة ١٧٢ صورة ، أقيم ها بمعرض خاص في لندن يشتمل على العائلة المالكة .

وفي مطلع السبعينات من القرن الماضي كان الاهتمام البريطاني الاستراتيجي متنبهاً على « الأراضي المقدسة » بهدف احتلالها مادياً . وسبق الاحتلال تكثيف « المعرفة البريطانية » بالمسح ، وسورب ر دراسة رسمية بريطانية مصورة عن القدس عام ١٨٦٥ . بعد أن عمل فريق عسكري تابع لسلح المهندسة البريطاني بأشراف القباط شارك ولسون على رسم الخرائط والتقاط الصور للقدس وجوارها .

أثار نشر الدراسة المصورة عن القدس اهتماماً كبيراً في أوروبا ، وسارعت مؤسسات عديدة الى ارسال « بعثات علمية » الى معظم مناطق سورية . وتأسس في لندن عام ١٨٦٥ « صندوق استكشاف فلسطين » ، وتوزع المسكبريون البريطانيون التابعون لهذا الصندوق في سورية وبدأوا اعداد الخرائط والتقاط آلاف الصور .

وكان الهدف العن لهذا الصندوق ، كشف لماضي واجراء دراسات أثرية وجغرافية . وبالعمل مؤل منقو نواتيون مشروع استكشاف شبه جزيرة سيناء بهدف « تنفيذ لتلامد العهد القديم وصرفه الطرق التي سلكها اليهود في أثناء حروبهم من مصر » .

بدأ المشروع في شتاء ١٨٦٨ ، وأنجز عام ١٨٦٩ ، وطبعت الصور في ثلاثة مجلدات ضمت تصميماً عن جغرافية سيناء وقسائلها ، وآزهارها ، وحيواناتها . وتجدر الإشارة الى أن البعثة البريطانية التي ضمت ضباطاً من سلاح المهندسة بقيادة

البرعة الانشراقية  
عند التصوير  
تحتكم بنتائج عملهم  
واصب  
عليه مجموعة  
من الأوامر

«ن» كانت على اتصال مباشر بوزارة الخارجية البريطانية .  
وفي الوقت الذي كتب تشم فيه عملية مسح الجغرافي  
والاجتماعي لليبيا ، كان صائد دابول لبحرية البريطانية  
يقودون بمصلحة مسح محادثة للشاطئ من العرش الى  
لاسكندرون .  
وفي عمليات المسح البريطانية المكثفة التي ترافقت خلال  
النصف الثاني من القرن الماضي ، التقطت آلاف الصور من  
السطح ، وأرشف هذه الصور محفوظة في « صندوق استكشاف  
مصريين » في لندن . وتعتبر هذه المجموعة من أضخم  
المجموعات المصورة عن المنطقة ، وهي تشمل صوراً تقرأ ومدن  
وهياكل وحفريات أثرية عظيمة .

بعد ساهم « صندوق استكشاف فلسطين » مساهمة كبرى  
في تعميق « المعرفة البريطانية » بالمنطقة . وكانت الحرائط التي  
أعدت بحجة « كشف الماضي » في الواقع ، حرائط مستقبلية  
للمستقبل ، استعملها الجيوش التي خلال هجوما على الأتراك  
ودحوه القدس عام ١٩١٨ في أثناء الحرب العالمية الأولى .  
وهكذا توصفت « الأهداف العلمية » للبعثات البريطانية ،  
مع التأكيد على أن كتابات الفضايل الذين اشرفوا على عمليات  
المسح كانت من صلب الانجاء الايديولوجي القاتل بتطوير  
فلسطين وصاح لها من اليهود .

بعد الموضع الأول من المصورين الأجانب الذين عولوا في  
بلاد الشام في عهدي الأرميسات والحسينات من القرن  
الماضي ، بدأ عدد من المصورين بفتح استديوهات محلية خاصة  
بهم لتلبية الطلبات المتردية على التصوير في البلاد والنجاد .  
وكان أول من افتتح « استديو للتصوير في القدس » هو  
البريطاني جيمس هنري سميث . ثم تبعه د. ف. ه. ج. فيس  
يونيفرس استديو في بيروت حيث قام بانشاء مئات المصورين لسورية  
ومصر وتركيا واليونان ، وبرزت أسماء المصورين أمثال دوما  
وكوازي وكوبا وغيرهم .

وذكر دليل باديركس لسنة ١٩٧٦ افتتاح استديو للتصوير في  
دمشق لمصور رومو . ونشط أيضا أبهرت بوحه في حلب ،  
وحورج صابونجي في بيروت ، وسليمان حكيم في حي  
العصرية في دمشق .

الا أن جميع المعلومات المتوفرة حتى الآن عن التصوير  
الشمسي في بلاد الشام هي في الواقع معلومات نشرها كتاب  
وبجانبه أحياناً خلال العقد الماضي ، وقد اعتمد هؤلاء  
دراساتهم على مصادر غربية ، وعقيداً الكتب المصورة وكتب  
لرحلات التي نشرت في أوروبا في النصف الثاني من القرن  
الماضي . ولقد اعتمد معظم البعثات الأجنبية على المصورين  
الأوروبيين ، في حين احتفت أسماء ومساهمات المصورين  
شماليين من معظم الدراسات التي نشرت ، لذلك فإن هناك  
معضلاً كبيراً في المعلومات عن تاريخ التصوير الشمسي في  
بلادنا . والحاجة ملحة إلى سد هذا النقص بإجراء دراسات على  
ما تبقى من الاستديوهات التي قامت في القرن الماضي .

إن الدور الأبرز في نشر صناعة التصوير الشمسي كان من  
دون أدنى شك للاسلاف الأرمني يساي غرابيديان الذي افتتح

أول مدرسة للتصوير الشمسي في القدس في أواخر الخمسينات .  
وتدرب في هذه المدرسة مصورون ما لبثوا أن سيطروا على السوق  
في أواخر القرن الماضي وعلم القرن الحالي .  
والمعلومات المتوفرة عن غرابيديان هي غريبة جداً أنه أعطي شهادته في  
استنبول ثم توجه إلى القدس عام ١٩٤٤ حيث بدأ الدراسة  
وبقي في المدينة حتى عام ١٩٥٩ ، وأعطى تلك الفترة في تحارب  
على التصوير الشمسي في كاتدرائية سانت جيمس للأرمن ،  
ورار استنبول عام ١٩٥٩ حيث ألقى أربعة أشهر تدرب فيها  
على أساليب التصوير وعاد إلى القدس . وتوجد الآن مجموعة من  
الصور التي وقعتها عام ١٩٦٠ تحفظ بها الكنيسة الأرمنية في  
القدس ، الأمر الذي يشير إلى أنه بدأ الانتاج الفوتوغرافي في  
مرحلة متأخرة من عام ١٩٥٩ .

وفي عام ١٩٦٣ توجه غرابيديان إلى أوروبا حيث زار  
مانشستر ولندن وباريس واطلع على أحدث الأساليب في صناعة  
الصور . وبعد عودته إلى القدس عام ١٩٦٥ من بطريرك ، إلا  
أن ذلك لم يحل دون مواصلة نشاطه التصويرية . وقد أشار  
دليل باديركس عن فلسطين عام ١٩٧٦ إلى استديوهات التصوير  
في القدس وكان من بينها « استديو الكنيسة الأرمنية الوحيد في  
المدينة » ، كما يشير الرحالة الفرنسي جول هوش عام ١٩٨٤ إلى  
دور يساي غرابيديان في تدريس التصوير يقول : « في استديو  
التصوير يركبة الأرمنية يدرّس يساي غرابيديان بعض الشباب  
الأرمن من انحاء الامبراطورية علم التصوير » . وخلال فترة  
حوسبه من « المصورة الأرمنية » (١٩٦٥ - ١٩٨٥) زدهر  
التصوير الفوتوغرافي في سورية وتفتح من بين ثلاثة غربيين  
بشكل خاص هنري كيركوك وكيفورك كيركوكيان واللباني خليل رعد .  
وكان كيركوك كيركوكيان يعمل في استديو الكنيسة الأرمنية  
وبلنقطة صوراً « فوتوغرافية » ، كان يطلق عليها اسم « صورة  
الحية » ، وكان يبيع صورته على الشكل التالي : « كيركوكيان  
مصور شمس ، القدس ، الكنيسة الأرمنية » .

إن أبرز إنجازات يساي غرابيديان كان تأسيس مدرسة  
تعليم التصوير في الكاتدرائية الأرمنية في القدس ، وانعكس  
هذا الانجاز في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر على جميع  
انحاء الامبراطورية العثمانية ، حيث انتشر المصورون والتجار  
الأرمن الذين سيطروا على تجارة مواد وآلات التصوير ، ولا يزال  
نشاطهم في هذا الحقل مستمراً حتى يومنا هذا .

وحلال عهدي الستينات والسبعينات من القرن الماضي لم  
تنتشر الصناعة الفوتوغرافية المحلية خارج لندن الرئيسية ، وبقي  
نشاط المصورين محصوراً في المدن الكبرى حتى أواخر الثمانينات  
عندما بدأ هذا الفن يعمد المناطق الريفية بعد انعاش ضيق  
للوضع الاقتصادي .

هناك الآن مئات الصور التي تحفظ بها المتاحف والمكتبات  
العالية متعلقة ببلاد الشام . لكن البلد الذي يثل ووقع المنطقة  
قليل جداً ، لأن التزعة الاسترقاقية الاستعمارية عنده المصورين  
هي التي تحتكم بنتائج الانتاج وأضفت عليه مجموعة من  
الأوامر توضح بدوره جوانب العلاقة التي كان الغربي يقيمها  
معا ، و يعمل على حبكها □

سرح حاج  
نائب من اسرار ، بعض بوزارة  
مستشار التصوير في سورية  
- من القرن التاسع عشر صدر  
عن مدرسة رياض القيس لكتب  
بالمسح كتاب ، صور من ناصي  
مملكة العربية السورية

# قصيدتان

حمزة عبود

شاعر من لبنان، له مجموعتان شعريتان

٢ - حالة

■ تحت شمسٍ ماردة  
وبطينة  
لا أعرفُ ماذا أنتظرُ هنا .  
كأنني سقطت فجأة وسط هذا  
الغبار :  
كسور المدن والأجيال المتناثرة .  
فوق رصيف كبير  
حشرات الكلام المهومة  
في فضاء المقهى  
لرجل الملقون بمقايض أحدهم  
للبساء لبواتي يتبعن أئداءهن  
إلى الرصيف المقابل  
هائم وسيارات ومهزجون متجولون



لا أعرف ما إذا كان أحدهم سيصل بعد قليل  
ما إذا كانت إحداهن ستصل ...  
فلا بد أنني أنتظرُ أحداً □

١ - الأربعاء

■ ليست السوات  
التي كنت مسحة عابرة للعب  
ولا الحروب  
التي أخلفت مواعيدنا



ولا الأسفار  
التي أناخت ظهورنا

ولكن  
الأشياء الصغيرة  
التي اختفت فجأة

الرکض من أقدامنا التحيلة  
الآهات التي أشعلت صدورنا  
الرسائل السرية في دفاترنا

كأننا نغادر عنوة  
وثمة من أغلق الأبواب وراءنا □





# حلمة

رئسده قوشهتة

## هل ؟

هل لوردة أن تكون نجماً ؟  
 هل لشجرة أن تكون برقاً ؟  
 ما الذي يمنع المركب  
 أن يتنهض على ساقيه  
 ويقذف فوق الزمالة ؟  
 ما الذي يمنع الشرفة  
 أن تكون أفقاً ؟  
 ولحمامة  
 أن تكون سحاباً ؟  
 والبرتقالة  
 أن تكون لهباً ؟  
 أفنحت أن تنتهي الاشياء  
 دائماً .. إلى خمسة أصابع ؟

## من أين ؟

هل الحب سهول في الغبش ؟  
 أم بحر في العروب ؟  
 سره يرتفع إلى قمر ؟  
 أم يحده تنزل إلى الأصابع ؟  
 هل حب خطوة في فضاء ؟  
 أم ركبان يضرب الجسد ؟  
 من أين يأتي الحب  
 بكل هذا التثيد  
 وعلاً به رأسي ؟

## حلم

أعني إلى ؟  
 هل أنا أحلم ؟  
 أم أن كل بندقية  
 يمكن أن تصبح « ميلوديكا » ؟  
 كم ماسورة ألوان  
 تصنع من أكوام الرصاص ؟  
 ألا يكفي ثمن قذيفة  
 لمهرجان دمي ؟  
 هل أنا جاهلة ؟  
 ألا يكفي أن أصدق  
 أن كتابة قصيدة  
 شيء يشبه العيد ؟ □

## ونجزراً للكتابة ؟

## هواء

كيف أخرج القمر  
 من قصص الذائرة ؟  
 أيليق قوس قرح  
 بجيبي العريض ؟  
 أي قرطين يكونان  
 لو علقت نجمين في أذني ؟  
 بقدمي أبدأ الغيوم  
 أنا الهواء أحاقق الأشجار  
 لماذا أكون جزيرة  
 تحت رحمة الحصار ؟

## استمارة

متى تنطلق الكلمات  
 خارج غلاف المعنى ؟  
 أيهما أشد عطشاً  
 أو أشد حريقاً  
 طير في قفص  
 أم طير في البراري ؟  
 أيهما أسرع قدواً  
 غزال في الغابة  
 أم شمس في الجسد ؟  
 أيكون خروجاً على التمسك  
 أن أستمر مذبذماً للعين



# الولع

عليه مصروح

■ المكان عميق . هدف نظيف في الطرف الآخر من ممداد . ينظر الي يهدوء . بلا كلام ننزل من السيارة . يصعد الدرج القشبي الكالح والمرتفع ، يصعد وراءه . أتقراً أرقام الشرف الفردية . نمر وجوه الخدم المطفأة . نقف أمام الفرقة رقم ٩ . يفتحها رأسا .

جديتي كانت تقول : الله وحده يعلم ماذا يريد الرجل من الفسادة ؟ لكنني كنت أعرف ماذا أريد من السيد مصعب عبد نظيف .

والسعة بؤرة أطفال ، بطيخ مهروس ومشمقات في مياه شطف الغرف والممرات . كلمات الحادعات لا تنم ولا تطلع من بين الشفاه ، لاسمها وأشماها ورايطها . بالترقب مبردة . رائحة عطن خفيف بين الزوايا ، بهنات مسكينة مركبة وأرى من وراء الزجاج العكس دارا مهيبا وحديثة مينة . لا التفت ، ولوثت سيجارة ، يبدأ بالهاتف ، يطبل بيرة ، يتخلل الحمام ، يفتح الباب وراءه .

لا أريد أن يعيش أحد . لا الله ، لا جديتي ولا الخيلة . ها أنا أدخل برمتي فيما تفضيه جديتي والمائلة . هكذا قبل الحلم والارتجاف ، قبل الكلام ، قبل الخوف وبعد . قبل أن أعرف أنني سأكون محبوبة قليلا ، أقل من ذلك القليل المتاح لي . علي بركة واحدة ويجب أن أشرها على حيائي حالا وقبل أن يعمد السيد مصعب ، على وجهي أن يبقى على ذلك النحوس الأرهاق والمطم . هكذا اتني أحب نفسي قليلا .

أدور في الغرفة . ينبغي أن لا أحول عيني عنه ، ينبغي أن اضرب اليه معد ، فقط . وان لا يسدو علي أنني آكل نفسي بشراعة .. أقول آخير وراء أممي ، أغسل وقطرات الماء على دقسي لم تنشف بعد . فتح درين من قميصه الأبيض المدخن ، المرق تحت أنطيه ، وجهه شاحب ، عيابه بيتان عيمتان ومستوفتان . نزع حذائي وجلس على حافة السرير ، وضع ساقيه وصعد قليلا . انزل إلى قدميه ، أجرحها إلى صدري ، انزع جوربهما واحدا بعد الآخر ، أمسك بالقدمين ، ألقبهما بين يدي .. آه . لو كانت الحشاشيت تحنك ، حشاشيت مينة يلا مضاعفا لدقت أصابعك داخل التربة البنية . اتقصص وأنا أنظر إلى تينك البدين للممدودين أمامي . كلما أنظر إلى هيتهما أمم بالحديث وتردد أمامهما : ماذا أفعل ، ماذا أفعل ؟ مصعب لم

يكن ناقصا مثلي ، كان يحدث وبصورة مضنية أن يكون الحاسمي بالنقص ناقصا فأكذب أكثر . علينا نحن الاثنين ، أنا ونفسي نتعلم أشياء كثيرة ، هنا في هذه المدينة الطائشة غير المنظمة ، التي أحبها ، أحبها ، وأفر منها ، أن أذكر التفاصيل التي حرص السيد مصعب ، السيد الكبير على تذكيري بها دائما لأرتعب : أنت النحلة ، المفزلة . أنت لست جيلة .

رجل يحمل الجيرة بصينية معدنية ، يصمم على العاولة . انظر إلى القنينة . كنت وأخي عادل نشرب هذا الشراب غلبة فيفتتح أمامنا أبوابا مسجورة فلا نمود نرى للأبواب مقابض ولا للحر نهائية .

هذه زجاجة بنية اللون ، مثلجة القوام ، أراها بأجمها ، أراها مفتوحة . أراها تفتح في الحال ، بخارها يطلق صوتا صافيا .. هنا لن أنظر موازنة للزجاجة ، هي أمامي واقفة ، برقة معلقة في سقف الغرفة تتدمل مع الشريط الكهربائي ، نستلقي قرب مصعب ونشأ وحدها بشكل هادي .. أراها ولا أرفع بصري عنها . كيف سأحد أول القنطرة من الشراب الحارق الذهبي . هل أقول له .. أهد يدي وأرفع القنينة ، أمرها على خدي ، من السكن أن تفتت في يوم قاطط عمت من شهر غوز ولا تنفوخ هذه النقص ، وكل تلك الفتاة حديثة العهد التي تورمت يدها من غسل الصلوة ، شطف الروح ، مسح الغرف ، كوي الملابس ، قص الأظفار ، وانتظار الخوف .

أسمع صراخه ، يطلي تعليماته بالهاتف . يصبح ويهدد ، يهدد تنصيص ، أراها تهتز وهي تسك السجارة على الدوام . يفتش دخانه على سطح وجهي ، نقف أمامه ، أبلغ الدخان وأملقه فيما بعد ..

يشربسي أولا .. يتسدد أمامي ، أسأله لماذا لا يدعي أذخن ، قال : تغضلي ، فقللت : بددين . دخنت من قبل . صبيحة صديقتي دربني كيف آخذ النفس الأول ولا أسمل . انتهى الأمر بعد ذلك أن تحولت غرفة الضيوف إلى مساحة لسرقاتي . بسرعة أهد يدي لسجائر البلايزر الأكليزية الحامية ذات الشفلة الحادة التي تدع صوتي لثوان غائبا داخل بصومي . لا أحسب وأنا أسرق ، لا أفكر إلا في تلك الدرجة التي اقرب فيها من نفسي . كان الأمر بسيطا ومعتدا : ثارت النار في غرفة كالقرون ، لا أعرف بصرك من الدخان ، تمين لك وقتا للهدوء والإحلام ، هكذا هي المتعة . صبيحة دربنتي على أفعال كثيرة . كانت يدها تمهل أمامي وهي تضعها تحت الضوء . يدها كتن يرتدي اللباس الكالح ولا يضع على رأسه أية علامة للتمك ، وكأنها تدرت على جميع الأشياء بصورة معتقة وأبدية . تقرب يدي إليها ، تقنحتها ، تنصصها ، نقلها كأنها تمرضها للبيع وتبدد من الأصابع . صبيحة لا تتحدث في تلك الحالات ولا لتسقط في وجهي ، هي تمل بصبر وشغف ، تعمل وتتحدث

جرة من عمل بعد طبع



٤

مع الذي بين يديها : يدي تمهل قليلا فلا تباعثني حتى يتنفع  
الدم الى دماغي ويضرب طيلة اذني فاسمع صوت ارتظام  
كثائب سمها ، بواعد يشفق راحها فتلاشي في نواح ،  
طرقات تتبادل النظر وتتذكر بعض الأشياء .. يشر له راحة  
سحور ويهرعان وتمازجة ، أشجار تصير منرا لبطي والساقين ،  
حدايق تفتح من جميع الجهات ولا يركض فيها الا الورود .. وأنا  
ممددة في غرفة المسطح العالي ، أحسن يدي ، أرى يدي ، لا  
أحسب يدي ولا بجي صبيحة .. يدي بيده وكل شيء أستطيع  
قوله إنه من نظام ملك الفتاة .. بقي أمر واحد : انني عذراء  
لا تتبادل ولا كلمة .. نغير أماكننا .. تفحص يده .. تبدأ من  
الأيدي ، يجب أن يدوم الضحك .. أبدأنا مستقلة قربنا .. لو  
سارت الأيدي لتركتها وحدها ، لجأت يد لي الحقيقة التي  
كانت تصميحي دائما على الرسل والكفنين ، على الظهور  
والزنازين .. يضرب أبي يدموعي مثل بخار السطح العالي  
الأحرقها وتغر من أبي .. يد الانوار والأعصاب ، أيادي الرجال  
والنساء الذين لا يعرفون الا نعمة واحدة تلك الثمرة البهيمة .  
كم بقيت يدي يد السيد مصعب ؟ انظر الى درجة التثاق  
الأصابع ، أحسن أمامها وأحاديثها ، تطلق أليديا الأهات وهي  
تستعيد وتنهو أماما .. فنت د نعت الأدي مستوقف ، ادا  
تحدث من العطف ، لتوي دعت ، عسي كسب عري من كسي  
وتعطي أمامها بقسوة قائمة .. سطعن وكروين ، مسحين بحسين  
وتكسين ، بسرعة ، سرعة بمعين كل شيء ثم تنهاكين على  
الأرض ثنتين .. في الرابعة عشرة وتضمن بسرعة ماذا لو تزوجت  
وأنتجتي ، ماذا لو دخلت في السجن ؟  
حرة كنت أتبادل ويده النظر ، ألتصق جديتي .. أتول له  
ذلك ولا يصدقني . ادعه وجهه وأبدأ به .. فمت وأشعلت جميع  
المصابيح في السقف ونك التي يجاورنا كي يراي تماما . بدأت  
من صدره ، كل مقطع من كتفه كنت أنزل عليه وحكة  
بأظفاري الطويلة المنسجة على الدوام . كلما أرى أظفاري عمتي ألتصقها  
أظفاريها الطويلة النظيفة المصبوغة بالأحمر الشوهدري . هي لا  
تغسل الصحود ولا تراقف الا على شمل قائمة : هداوي أم بيت  
من صبرها .  
الجميع يدري أنني أكبر بسرعة الا أنا . ( هدى جيل ) أردده  
بلا مبالاة وأتصع العجيرة ، لتدنية القسم الأدنى الرغبة التي لا  
يلاطفها أحد الا كنوع من الاعتذار .. هدى تلك التي تلتصق  
بالأرباب والوقوف ولا تصني الى أي أحد ، أي أحد ..  
أشمل سيطرة وأطعها له . لم اقرب من فمه ، من لسانه ،  
عيني تنقلب عليه ، على حوضه وساقه . لا أرفع رأسي ، هذا  
أمامي ويجب النظر بلا هراة ، يجب أن أرى بصورة صبيحة .  
صوته وهو يقول : قولي تجندي أي شيء ؟ لماذا صامت ؟  
صوت يجوع على الدوام ، أقوى من صوته ، أهل من صوت  
أبي ، جديتي وعمتي .. كائنتي ولدت في معمل للذئبان .. لا  
تستحدث . لو وقع رأسه لرأيتي . قال لي في غرفة الواسعة الوثيرة  
بعد أيام من العمل : كلما أراك أقول هي ستخترع الأشياء وأنا  
سأعدها .  
بصوت خفيض كنت أردد : يجب أن أوره أكاذيبي ،

أربعتي وسيم ، أريد أن أدخله الحمام ، أعني الحوض وأجسه  
هناك ، أبدا من ذراعيه وأترك له يده ، الى أصابعه ، وألحق  
قده ، أسوي شواربه الشفراء ، أسأله عن شعر رأسه ، هذا الوجه  
المهذب والشرق ، هذا السيد النظيف ذو الرائحة المتخفية بين  
الجلد والسمام ، بين بخار صوته ولسانه الوردي ، رائحة تطرح  
نفسها بأكلها فارفع عن الأرض ثم أهب اليه لا أرى ذلك  
الحتم على صدره ، التشوش ، التردد والكذابة الخفيف  
التشوش . لا يتحدث ، ودون أن ينظرني وجهي يأخذني بين  
ذراعيه . لم يقل لي هذا .. لم يقل أنتي .. لم يبال  
كثيرا .. لم يقل أن لي لونا فاتحا وعينين نعلتان .. لم يقل أي  
شيء .. بل هويهمهم ويريد أن أقول نعم ، أنا فلانها بصورة  
مؤاربة ، لكنني أريد أن أرى ماذا يسمح بين المدير العام  
والناضل ، الذي يعتمد بكامل ملابسه المبني ، قضاء عرايتان ،  
فمه مغل على قلبي ، وهو يمني . يده أياضي ، عروق مفاكه ،  
ملوحة العرق عليها ، الايط والحظ الفاصل بين الضحين وذلك  
السخ من الألم .. في تلك اللحظة أبدأ بشمه ، أشمه ، مثل باقة  
زراقي ظفقت توا ، أشمه ، أشمه حتى أدوم وأكاد أسقط عليه ،  
يقبلني ، يرفع رأسي الى أعلى ، أهل فأبل وجهه بدموعي ..  
أسكي واضمحت ، تسرد دموعي ولا تتأخر ، في موعدها عييه ،  
دموع عييه مثل بره كهر بائية أنت دد باتها على حديه . يقبلي  
وأشمر شفاه بوريش اللابئين .. هناك شيء كان يقوله لي  
وأشمره وحدي : عذراء هو الآخر .  
يقبل عيني ويقبلي بقبوض ، أفتح عيني لا راه .. أرى  
وجهه المصباح مفعدان شيء ما .. أرى الخطيرة الرقيقة التي  
سبقت لتشكيل حول عيني وفي جبينه ، هذه حقااته . سأقول له  
.. لا سبع عصري عنه ، هو يوشك أن يندم وأنا أستيقظ ، في  
مستعصا في سبب بعض الرجز عييه وهو يقبل المرأة ، في  
عرفة المسطح أنصم عيني ولا أرى أحدا ، أفتح عيني بعة  
وتتجمع القردود لنفسي .  
لماذا لا يراني وهو يقبلي ؟ أرتك وأردد لتصاف به وبمبيه  
القفلتين .. لا تريد أن تراها ، كأم تريد أن تراه ، هي تلك  
الهدى التي تقيم داخل هددي ، داخل الصيف والشتاء ، الملويدة  
التي أملكها ، المرسومة من الخيال والحشونة .. لماذا لا يريد أن  
يراني ؟  
في تلك الأثناء يتشكل ذلك الشيء الذي سيدومشركا  
بيننا : الرعب .  
رأسي لم يدور وهو يقبلي ، رأيت حيات العرق بين طبابت  
شعر جديتي وهي تفتح صندوق وصاياها ، تفرق وتطلي بها  
رأسي ، تركبني الحافة أمامها وتضع عليّ بالصلوات ، توصلي  
الى بيت صبيحة ، وتبقى في أول الشارع تنتظر ، نصف ساعة ،  
ساعة ، تستطر بقاتها النجفة ، وعيادتها الطيبة ، بظارتي  
الطبية الجديدة ، وبشرتها البودية الشديدة ، تنتظري هناك ، إذا  
هربت من بيت صبيحة ، فستطاني هي أولا .. لذا هربت  
وتبعشرت وحدي بين الأرقعة الجديدة . جديتي تدري أنني  
سأهرب ، فتقف بانتظاري ، تنتظري وانتظرا ، قعد أن أدخل  
الباب الحديدية الكبير ، أحشر نفسي بين الأغصان الكثيفة

وانتظر. هناك أقنع نفسي. أريد وحدي يهدو قطاع الطرق أبنسهم وأنا أخرج على مهل، فتش ورائتي ولا أراها، أشم أنفاسها وأراها، تتخفسي، تعانتي، تراقبتي، لا تعيرني الغطاء، تبقى تشي وحدها حتى أسير وراءها، سيدة لا يلائمها إلا هذا الدور فقط، أن تضع الجميع تحت بصرها ومن بعيد، لها جيش من العيون، الشعرا، الكفوك والآتوف، تحترقني ولا تنظر صوبي. فجمدا بعد تقول لي: لا أحد يشبهك من بنات العائلة. فلا تأمنني بأي شيء. في الدج تجلسي أمامها وتسرد لي حكاية البشت التي ستخبرها مكانا بين حناوات الجنة، تقول لي هيا الصبي مع أولئك البسة هيا لا تخافي... فأصغر يدي وأبكي، أضحك وأبكي، فاضحك لي شي غير مرئي، تقرأ وتنسخ، تشمل وهي تظ اسماء الأولياء، الشهداء والقديسين كأنها تدبج أسرارهم أمامي، يصير صوته كبريا مبينا بصاوة عجيبة وهي تمس يهدو وقلقت أسنانها يرتجرج في فكها: ليش هدي هو أكثر منك بشرين سنة لو أكثر، متزوج ويشغل بالهسية، ها... قول كم عمر مديرك العام يا هدي؟

لم أحسب عدد القيات كل شغتي، لو تكن جميعا تصل إلى ألفي يدي. أريد أن يشتد اضطكاك كفي فلا ينفذ معي أي شيء إلا أن يحضنني، أن لا يحدني عن العروبة كأن لا شيء يلاصقني إلا هي. هو يقول، نعم أنت وأنا ونحن، هي وحدها التي تلتصقنا... كان يتحدث بطريقة احتفائية كما لو كان فوق مسرح، قال الأمر الوحيد الصحيح هو النضال، لم اتعب منه بعد حتى أنني لا أعرف ماذا سأفعل لو انتهت النضال، إلى أين سأذهب بطاقتي وتحليلاتي؟، ماذا سافعل بهؤلاء الناس الذين يريدون سقما، قتل، وقلا رحيما، يريدون مدارس، ومستشفيات، يتعاطفون بحماسة وأنا أجهلهم، الله، لا يحمل لا يبتقي ولا يفر، تتناضل يده أمامي، تذكرنا الخراف التي رفعتها، وحشود المتظاهرين التي اندست بينهم، وتلك الخطب التي كتبتها، يده كانت صالحة أن أرى في عروقها مدنا برمتها غضبت معها... شوارع عاملة بالشرطة وجسور مقطوعة بالقتل... و... صار وجهه أجل من السابق وهو يتحدث ويحزن، يشرب البيرة ويحاجج أشياء أمامه أو في رأسه وأنا أنظر إلى ساعة يدي، عرويتي، هو يملطني ما لم أعلم... لم أفكر بهذا الأمر من قبل، كيف أكون عروية. كيف، كيف سيتم هذا؟

أول ما يخطر على أبدأ بفتحها. إذا طلعنا من هنا سنفرق، كيف التمس طريقي للوحدة العروية وأنا لم أقعد مخلوق، لا به ولا بنفسي، لم يخطر ببالي وأنا أخلق هينتي وأفصحها إلا بالاختلاف. جاءت إلى هذا القوية، وضربتي الوحدة على رأسي وهو يحفر شفاهي، يدخن، يتحدث عنها ويقول سوف أريك حبيرة وراء أخرى.

حسنا سيشريني الحمر المقدس، غر العروية ويقرع الأجراس طوال بعد الظهر هذه، حادثي على مهل، تسج جيت ولم يذرحه أو يضرب فامه، سيضغني بناره ويحكي لي جميع القصص المندودة، يفضني بأه العرب، يجلسني بين أعضائه ويدلكنني لبراني كيف أبدا وأنا بكامل ذعري،

كالمجنونة وأنا أجلس قبالة بيتاني وهو يدل الجسج على وعليه قائلا: لنجد من نحب أولا... متى أشان... جينا إلى حطب، مشرب مامنا السري ونافرض.

مارضان، يتعارضان. قال لي: أجبني أنا أكثر ما يحتمل قلبك ولكل وعطفك... أجبيني... أجبيني... وأنا نصف قروية، لست زرينة ولا ملائكية لكنني عذراء، هذا الأمر لا يهبط عليك من الخارج فتنفحصه ولا تراه فلا تشكين أين تكن جاذبيت... لكن أقدمك يجب أن تبقى ثابتة على الأرض، وصوتك بوسه أن يعلن بعض الحروب وأنت تنظرين إلى الرجال طويلا في الحافة والشوارع، في الوظيفة والأحلام، تنظرين إلى نفسك وخطوطهم، ثيابهم وروائعهم، وتحبهم بطرق التدرجية، تحبهم أكثر وأكثر كلما يفيونك عنك. قال مصعب أشياء كثيرة وهو يئمل وجهي بين يديه، وهو يئلي الدروس مثل بندا التي لا تتأخر في لكها لصديقي، تضرب وتسوي ثيابي، تضرب ميتا حرقيني، فألتقي أجرا يراد تحت شمس حريران وقور وآب، أسمع صوت النشود والمحابس بمسها أمامي في آخر الشهر، فأكونها يد جدتي، تسج عرقها ويتسم. ترفع عينها التي تشبه آلة حاسبة، تحب وتعد، تجر رأسي لتقبله ثم يجيء دور عادل.

آه أول راتب وآخر حذاء أجرب، إلى الأسفل أنظري، إلى ذلك الزجر الذي طبع انك وزأك. أنظري إلى هروق فنيك المبيطجين الكسبيين كأقدام جندي. وأنت تضيق الفتوة بيد حدث، تشكين يدك على صررك وتنصص صوت عال. كل شيء كلفه خالاه، كلفا مارك، الخزائن والذوايب، القلوب والبروس، روايب استخوان اصمارة ومدارح الألعاب، السلال والفواكه، خواء، خواء... المطبخ وغرفة الضيوف والبدية والحفلة، ستطير الخفوس بعد أيام، ستفتح جديك لها الباب وستخلق بعيدا وسخوف مها رائحة، رائحة حل الدوام نجمة تلك الرائحة، كانت نجمة وأولك ينفذ أمامك، يقف أمامك جميعا ويصرخ عشرة أبناء وداران، زويجان وأم وشقيقة، متى يأتي الموت متى... متى... أن تراقق جديك ولا صمك على الحلم بنشورات عريضة ذات دانتيلات مرصعة ناعمة البياض وتطلع من تحت الذيل، تمسك بها من يتيك إلى مكتبة الأعطية، تشترس وتشترين ولا تقسط حتى ينشف ريقك، تمسك وتنمحين صدرك، تصيرين جلية كامبراطورة تحيي عروقات اكتملت ملاعها، تحبها وتعيش أمامها: أبت الحاشية، أبت الصديق الحميم. تمسك وتطيقن الآلة (هجران)، حورية الصليبخ - جارتنا التي تنمش يوميا بعد الغروب مع بعض الصنفيات مكسوة بالجلد الذهبي، شعرها البديع وجسدها السحوت. كانت تشبه ألهة آية من بابيل الأولى ولا ندري إلى أين ستذهب بشيائها التي تصلها لها أمها وتطلقها في الشارع العام. أمام الدور والطراقات، أمام التوافد والجمع الذي يضرب الأكاما القصيرة والأباط البورية. هجران كانت تضع يدها في جيوبها فتفحص السيارات وأدها أمامها، أولاد الموال، شباب البيوت العاقلة والمحافظة، رجال السلك الدبلوماسي،





# شاعراً وناقداً يتحدثون عن محنة الشعر الحديث

في العدد الأول والعدد الثالث والعدد الرابع والعدد السادس والعدد الثامن نشرت «الداف» آخوية النقد والشعراء عن استفتاء حول محنة الشعر العربي الحديث وفي هذا العدد ينشركم ١٣ شاعراً وناقداً في هذا الاستفتاء مجاوبين عن الاستفتاء الثلاثة الآتية

السؤال الأول: تمة طواهر في الحياة الأدبية توحى كان الشعر العربي الحديث في أزمة لا تواجهها أحسن أدبية أخرى كالفصحى والرواية والمسرحية فهل هذه الأزمة وحمية من سمفك خصوصية أم أنها حقيقية، فإذا كانت الأزمة حقيقية فما أسبابها في رأيك؟ وما سبيل الخلاص منها؟ أما إذا كنت تراها أزمة مفتعلة، فما بربها؟

السؤال الثاني: هل اصطفت كثير من الفراء عن الشعر الحديث سمحه هيمية طفلة لا تستسيغ أشكالاً لمبة جديدة غير مألوفة أم أن العيب يكمن في عطاء الشعراء أنفسهم

السؤال الثالث: هل أصبحت الحدائق مصطلحاً فارغاً في الشعر العربي وما هي الحداثة الشعرية في رأيك؟ ومن هو الشاعر الحديث؟

والطبع لا بد من استثناء كثر الشعراء من كل أحكام هذه الإجابة لأن التفوق أصلاً ظاهرة غير خاضعة للقانون في كل ناحية من نواحي الإبداع وليس في الشعر وحده. إن عمود درويش وزار قنل وأندريس والسياب وأبياتي ومن في طعنهم يبعرون من السج ما يثوق عهده صيمت عشرات اللغات من شعراء الوطن العربي شرقاً وغرباً على أن ظاهرة كساد الشعر العربي الحديث، باستثناء بعض أعلامه، ليست مما يخيف، وهي في سياقها التاريخي متوقعة تماماً ومتشعبة مع نواحيب الأشاء. للأسباب التالية:

١- الأزمة سببية، أي هي أزمة بمعنى أن الشعر في الماضي كان ديوان العرب، وكان غاية الأرب لكل طائفة فيه مبدعة. فله كانت تصب بدائع المواجه، وليس في الرسم أو النحت أو التصوير أو حتى الموسيقى. لقد كانت للشعر مكانة تاريخية عند العرب ندو أن وجد مثلها في لجنتمعات القديمة. الآن تغير المجتمع العربي أو تغير أو تحلت أي أصبح حديثاً) يستطيع ذلك إعادة ترتيب لمعايير الإبداع. أصبحت الحاجة أقل إلى الشعر وأكثر إلى الأنواع الأدبية الأخرى والفنون الأخرى. إذا يتراجع الشعر إلى مكانة الطبقية في مجتمع معاصر لكنه لا يفي الشعر نفسه الذي كان في القديم. عليه أن يكون شعراً حديثاً متنشياً مع لمحات الروحية والدينية والاجتماعية لمجتمع معاصر. من ها يأتي الأضطراب ومن الناحية التاريخية نحتاج للمساءلة إلى بعض الوقت

سأحضر مثلاً: حين بدأ أندريس في نشر أشعاره (الغريبة، غير

## الشعراء أكثر من القراء

■ الأزمة موجودة عندما يشاهدنا أدوية المنسوبة لا تخفى على أحد. منذئذ السلال العرصة اليوم من الشعراء ما يصحى عدد ألفراء وإذا كان الشعر يعرفون بأسمائها أو حصون عدد فإنه لا يعد بعد الوقت الذي فيه سيكون ممكناً دون حاجة أن حاسوب (كومبيوتر) - تعداد القراء أي

هذا قائمة اسمية بقراء كل شاعر

نرمي المالح إبي شتمل النقد والنشر من خلال مؤسسة عنمه هي اتحاد لكتاب العرب، وبانندريس من خلال الجامعة، وأسطيع أن أقول معضد أن عشرات الشعراء الذين يراحموني لأمرهم أو شرية لا يستطيعون أن يجدوا جمهور فرتهم، بعيداً عن الأقارب والأسرة والمخلة والكل

مدد مصنع سموت صطرب في اتحاد الكتاب العرب لمحيض عدد نسخ النصوص الشعرية التي تصفهم من ٢٠٠٠ نسخة للديوان الواحد إلى ١٥٠٠ وأحياناً أقل. وما أكثر ما أرسلت نسخ دواوين إلى المعارض فأضطروا إلى إهدائها إلى جهات البلد المضيف توفيراً لتفكات استعادتها إلى البلد المصدر

ويؤسف نرد أنه في غياب إحصاءات مؤسسة لا مدوحة له من الإعتيد عن متفرقاته الخاصة

المهوسمة، للمفترضة، الخارجة عن نجر الكلام العربي) كان ينظر إليه - باستثناء الحجة القوية منه - على أنه (تخيلي) وليس مجسداً. اليوم تسع دوائر قرأتها يحاول الكثيرون أن يتعاملوا مع نجرته. بعضهم ينجح لأنه يمتلك أجنحة للتخويم في عالم النص الأدبي صعب. لانه يريد أن (يضع) النص ثلثاً كما يضعه لشعر توتشي الشروقة في الديوان فيسريه عليه الأمر. مثال آخر:

عمود درويش، شعاع مغناطيس مبدع، ولكنه أصبح حالاً من أفئوس من ناحية سيكولوجية الجمهور. فقد أطمع الجمهور في اليده فضائياته الغائقة الحسية وترتبته المسكرة. الآن يقصر في عالم الأحلام. يحب عليه الجمهور ويترجم على أيام التمسوس الضاحية، ولكن الجمهور لا ينفض عن بل يتهمه بشكل محض يوماً بعد يوم.

٢- الأزمة نسبية أيضاً بالمفهوم الجليلي. فالجيل الأقدم (متحضر) في موقعه لم يرداد تمشاً ورضاً للحدثة لأنه يدرك يوماً بعد يوم أنها ليست مجرد تطور شرعي بل هي (خلفه) زائلة وإن تكون سليبة حسيه ونسب. والمحاكاة القابعة اليوم بين الشعر القديم والشعر الحديث أحد حدة من حروب البلدان المتجاوزة، كان لم يبق للعرب من أساليب للاختلاف سوى أن يتسموا بين خليبي وحدائي.

هذه المعركة حققة حقاً. لا أذكر أنني جلست في منتدى متدينين أو غير متدينين إلا كان هذا الموضوع في الموضوع السان في النقاش هنا أيضاً يوجد سبب تاريخي هو الموروث الضخم للتراث الاجتماعي والسياسي والديني، إلى جانب الواحد، للشعر العربي واداً فريداً بعضهم يحفل أن هذه هي أطروحة Thesis فإن الشعر أحدث ووجه خاص الشعر الحديث Modernism، أسهم - على قصد - أحياناً وأحياناً غير غير قصد في تقديم بعضه كعقيد "للشعر القديم ومن بعده إلى هذه بطريقة استغزاة صناعية، ولست أشك في تزيغهم هذه الفوضى، ولكن لنقل أن الإسقاط الذي تم من خلال استعارة تجارب بديهة عن تراث العربي أسهم في تجميد لشعره وفي تسليخ التناقض بين المعاصرين. لأن بطل الحديثون على التراث يعبرون بهمة وعظم التقليل على متاح المعصر أحياناً يدفعه وأحياناً للتقية وثيرة الساحة

والتصعيد هنا كثيرة. لنقل أن يولد التركيب Synthesis لنوع في تجارب بعض شعراء الحدثة من الجيل الأول، وكذلك في تجارب الشعراء الذين تلمذوا عليهم دون أن تكون لهم صلة بمتابع الثقافات الأجنبية. ولكن هؤلاء الآخرين لا يقدمون بالضرورة نجاح عدم فلسفة الحدثة من حيث هي صدمة وانقلاب وتجاوز

٣- التمس مشكلة الحدثة مع مشكلتين كهنيتين، في وضع مثل وضع المجتمع العربي المعاصر، أن تيمدا كل ما يعرض طريقها، وما مشكلة الأيديولوجيا، (سواء بمنحها الدين الميقن الجدور في الوجدان، أو بمعناها السياسي المعاصر، الصالح في الإخوة الشديد) ومشكلة النظام التعليمي البيروقراطي الذي هو قلبه بمدحلة تدخل كل تنوع موضوعي وتسويه للأرض الواسطة.

وهكذا أعترفت الحدثة (مرفوعة) أو (مرفوعة) وليس عروباً على اللغوف أو تجديداً أو تجاوباً مع روح العصر - كما ينبغي لها أن تكون - فهذا ما يفسر حدة الصراع وبعدها. وهناك أبعاد كثيرة لهذا الموضوع لنفصل أن نتناول على مجريتها وألا نقضب لأنها عرصة لإسامة الفهم ولرسعة التأويل والالهام.

والخلاصة أن أزمة الحدثة في الأصل طبيعية ضمن سبيلها التاريخي، وهي تحتاج إلى بعض الوقت حتى تخف حدتها، ولكن تسويعها حالياً ليست مما يطلب أو يتوقع لأن النسوية تعني السكينة Stress. والمطلوب وهي وجداني من جميع الأطراف المتصارعة Belligerent لكي

لا يبعد التاريخ نفسه ويصبح يو حرب صحية قصيدة: إلى بني تغلب عن كل مكرمة قصيدة قلما عمرو بن كلثوم

## الشعر الخليبي لمكر

نضجت إجابة السؤال الأول معظم نقاط هذا السؤال. أما عن الجيب فهو موجود في الشعر الخليبي كما هو موجود في الشعر الحديث، ولكن التستر عليه في الشعر الخليبي من خلال الإيقاع الموسيقي والتأنيق اللغوي أسهل من الشعر الحديث

## كيف تتخذ الحدثة

الحدثة مستمرة، وهي قضية حقيقية ويژه من السعي العربي الثلاث من أجل إعادة الخلق، إنها قضية لا تبرز ولكن ثلثها لا أول قد تكون بحاجة إلى إعادة نظر، وأشهد أني ألتج لدى معظم شعراء الحدثة علماً متفتحين بالتحايل تجارب الذات والابتهاج الدائم، ولكن أسطر الحدثة الدائم إلى تجزئ نفسها عن اللغوف والكلاسيكي ولينذل بعدها أحياناً عن السار المرجو.

والمشكلة أنه لم يكن في التاريخ من ما يعبر للثقافي. المارسل لا يكفي ومن مسؤولية المرسل، ولو جاز على لحظة التفاسير، أن يمد جبال الوصل إلى الثقافي، وهذه المسألة كبيرة أيضاً لا تحلها كلمات، وفيها كثير من الأخذ والحذب. ولذلك سأكتفي بإعطائه مثل واحد.

صحت لدى أن الشعر العربي الذي اتسم إليه واعتز بانثيالي هو شعب الطرب في النخبة العالية. كلامه في الشوارع والمنتديات والمنازل، غايه، موسيقية، تعامله مع الولد والصديق. كله صيرت ذات طبقة عالية وإيقاع عال. وكل من لم يتصل اتصالاً وثيقاً بالثقافة العربية والأدب العربي يرضع هذه النقائض Tendancy من الأم من كل ما حوله.

هل نستطيع أن نقدم له شعراً خافت الإيقاع خفي النغم بلغة مسحوب من دنيانا الخائز؟

سليم، ولكن كيف تتجاوز من أذن الناس إلى هذه الحالة؟ من أجل نقاد الحدثة ولقد كانت حياة شعرا في وجدان جمهورنا يجب أن نراعي هذه الساحة، وبعض النواحي الأخرى المتواردة. كذلك لا بد للحدثة، إذا رغبت أن تعيش، من أن تلمس قصصنا الناس من خلال وأجهانها لا من خلال الأبواب الخلفية. دون أن تقع طبعاً في خطيئة الطبل والرير

بالنسبة للحدثة، هي عتدي حركة ابتعاث ومعاصرة وتغير وإبداع وانطلاق من القيد. وأفرق بينها وبين الحدثة Modernism التي هي مذهب أدبي ذو ملامح في تجربة الأدب الغربي. أما الشاعر الحديث فلا أقول من هو، ولكن أقول: ما أصعب أن يكون المرء شاعراً حديثاً

## الانفصال الطبيعي

■ القصيدة الحديثة أبعد من الدلالة إلى زمن من الأزمنة، تملك أن قصيدة البيراحة لا تعني بالضرورة أنها أكثر حداثة من سابقتها. كذلك من أصعب من شكلياتها ثلثها صورة عربية أو عارة غير مألوفة. كذلك هي أكثر حظرة من تجسيد مشاعر آنية. القصيدة الحديثة امتداد للسان المعاصر، واللسان المعاصر موقف يدور في أثنى الأرض والزمنية،

انعرف إلى مقال مسبقته  
عبد الحميد بن صالح  
وسطه قصيدة وليس في شعره  
في القصص المصيدة على  
استعمال من موضوعه أو بصمته،  
فاخترت الحرية في التعبير



هذا بعد تراجع الوجود الغيبي الذي كان يؤمن لسان الحياة والطبيعة  
إذ كانت القصيدة الحديثة امتداداً لهذا الموقف الجديد، فانه من  
الطبيعي أن يحصل الانفصال بينها وبين القاري. لكن، أي قاري؟  
القاري، الجماهيري

ليس المقصود هنا الانقراض من بحمة هذا القاري، لكن الواقع هو  
الواقع، وعلى هذا الأساس تكون القربة الحاصلة بين القصيدة والقاري،  
المذكور نتيجة طبيعية، هذا إذا كانت القصيدة جسداً للشعر. أما إذا كانت  
زوجة عاترة، أو راسية، أو التزاماً مباشراً، فهذا شيء آخر. إن قصيدة كهذه  
لن تعني الوسط، ولن تخرج إلى العالم معها إلا ضجيجها وهدرت  
طواحينها، والحقيقة وحدها تبقى، وما عاد ذلك باطل الأبطال

#### الشاعر بجمعة وبنيل

واقعا العربي في عروص، وكذلك في الفرضي يتخطى العالم، وهذا يعود  
إلى صورة أساسية إلى رزعقة العالم الخاضع دون المنور على يد بطر من.  
فالزوايا، محترق، ولي رياح البحر ترغف السفن، وما من صخرة  
في واقع كهذا، من الطبيعي أن تصعب الفطيس في كل مرافق الحياة  
والمجاهدين، ومنها الشعر صحيح أن الشاعر ذروي، يرى ويستشف، ولي  
يحدث ويكتشف، وإلى أرض غير موطوءة يتقدم. صحيح أنه يشتمل، ولي  
أعمال الجبرون القدس يتقدم، وبهذا كله يتفصل ويصير شيئاً آخر، لكن في  
الوقت ذاته هو من تربة معينة، مما يطلع، به يتعلم، ومما يتعامل  
من هنا كان لا بد للشاعر الأصيل للتواصل في تربه من أن يعكس الماح  
الذي فيه يتعرض لجميع المواقف والازلال والمخاطر وحدها الشعر  
التي تنفرد عبقاً في الأرض ترتفع، وتعلو، ولقد جذوعها إلى السماء،  
وكذلك الشعر. لكن رغم هذا، هو أكثر استعاضاً من واقعه وأشد، فمن  
ناحية هو يمثل واقعه وإن بشكل غير مباشر، لكن من ناحية ثانية هو سهم  
وإشارة، أيقن والمجاهد، دليل وجمعة

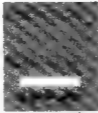
والشاعر العربي المعاصر؟ علماً يصير الجسر بين واقع والواقع. بين  
أرضه والسماء، بين جلوه والحراد، فقط عند ذلك، في تسمه يؤسس  
الحقيقة، فتصني، تومي إلى العمايين وتنظر. وحتى تراها العين، حتى  
ذلك العين، ينقل العالم العربي ورماً في الربيع.

#### لين هي للقصيدة الشعرية؟

أحداث معوم يطلق على مرحلته من تاريخها المعاصر للدلالة على موقف  
جديد من الوجود والكون، وهذا الموقف الجديد يعكس في مختلف  
المجالات الأساسية، ومن هذه المجالات التجربة الشعرية. في هذه  
التجربة يعكس هذا الموقف الجديد من حيث الشكل في المخرج على  
القرابات المصنعة إلتنا من مئات السنين، وفي نقبت هذه القرابات حتى  
استمت التجربة الشعرية إلى الأزور والشتور. أما من حيث المضمون  
فيمكن هذا الموقف الجديد في اكتشاف رمزية الوجود الشرقي والسكن  
يهما. وسر مطاوعه: الاكتشاف الغلف، الحرف، الصجر، الفيض،  
الثورة والضرر، وما شابه ذلك. وهذا كله يعود إلى تراجع في الوجود الأزلي  
بسبب بعض الفلسفات والممارسات العلمية

والخلاصة، أن مفهوم الحديثة يحمل في الأساس مضمونه وشكله، لكن  
استخدامه بخلفه التي عرفناها ويعرفها حتى إلى حالة الفوضى التي سقط  
فيها هذا الكونوم بكل أبعاد ومعانيه، وبلغت بما التوقض هذا أننا عرفنا  
مطلق على كل وصرفة معتلة صفة الحداثة: من قصيدة والياض، إلى  
قصيدة واللغة إلى قصيدة والرسم والتصوير وإلى سواما من الثورات  
الشعرية الفارغة من كل نصبة كناية

أما الآن، فلين نحن؟ ولين هي للقصيدة الشعرية، عندما وفي العالم؟  
هناك تراجع في الحداثة، شكلاً ومضموناً، وهناك التفات إلى كلاسيكية  
وروسانية بعيدة جديدة، وإلى روحانية تهت وياضها من الشرق القديم،  
فالن العمون التي تبصر الأبرق، والأذان التي تسمع الرعد؟ □



#### البدع عند القاريء

■ دائماً كان الانفصال بين الشاعر والقاري،  
ودائماً كانت غربة الاستماع أو القراءة مسيطرة  
على جسد الأبداع. ولكن من كل هذه الغربة هي  
غربة في العصر كاملة مكتملة يسأل عنها  
الانسان الحديث لم أنها غربة في روح الآلة  
العابسة على كل شيء حتى على قبول الفنون  
الأدبية عموماً؟

البدع غريب. للبدع عمار والبدع عند القاري. ولا عيب هنا  
بالشاعر وصمت الشعر الروماني حاتم امان وصل لم لم يصل إلى  
قراءة. فالفارق تحكمهم عادية على الموقف الثقافي المسبق والدعابة التقليدية  
السليمة. وهذا شعر كل نتج لأي حركة ثقافية، سابعة لزمنها بألها  
عكوسة بأحياض المثاني ومراجبة القديمة.  
١- ما يجعله الشاعر البدع من خصوصية وقبار وراثة في الشكالية  
للمعاصرة

٢- وما هو محكوم به كشاعر من الجماهير التي هي حسب العادة  
العربية، مقياس المحصور الشعري والقبول المرید لألماطه أكانت قديمة لم  
حديثة

٣- عيباً يمكن الحكم على الشاعر ومطالع تجربته المنفصلة عن دولة  
ثقافية، دولة للقاري العربي المزخرف عقله بالتألفات الفنية والعقل مع  
للمروحية الشعرية السياسي.

هنا أعود إذا صرحت في وجه الحياة الحديثة التي يجا من ضحايا شعراء  
التجديد بالقتل، يميز من أي طرف وتالد في الشعر، أن الله في حكمي على  
واقعة الشعرية المعاصرة في العالم العربي، إلى اسقاط مكان الصورة في  
تقاربية الشعراء وحريتهم الدائمة في خلق جبل نصيبه يكون في العقل لا  
في العواطف.

رؤيا الشاعر الثغاري المنشي وحيداً بمخالطة الأحلام القديمة على  
التجديد وما هو مخاضاً ويمرض على القول بأن عطاء في ثقافة للقاري.  
الثغاري الشعرية، يجوز دون وصول القصيدة المعاصرة التي تكتب إلى فمه  
أو إلى عقله

فالقاري، الشعري العربي، ليس واحداً بل كثير. وهذا من كونه يحكم  
خضياً بالتقليد، هو مستمع أدن لا يقبل شعر يدعو ويغرض على رؤية  
الشعر من شرق أمد من النظم والحكاية والطرب، شرقة أن الشعراء  
يتخللون في العالم البهاري لألفاظ الذات الكبرى من المروحة الدائمة في  
المكان.

على الشعراء الذين يحكمون التجربة الحديثة وقوة البصيرة والجندس إلى  
يتحكموا بكل شيء حتى بالقاري. ولا بد لكل تجربة جديدة في الشعر  
بخاصة وفي الفنون بعامة، من أن تستخدم دائماً بنعي ولا يقول القاري  
التاريخي حساسية وذوقه الغايبين من الماضي. والماضي ها موت الأشياء،  
مهما كانت جديدة أو قديمة، بالغة أو حصرها، لأنه يذكر بالغير التي تدفن  
معهما حتى الحياة الجديدة.

●  
صرا  
تنطلق على كل  
مجموعة،  
معتلة  
صفة الحديثة



احترق هذه القيور الحامدة ضارعت التقليد في أكثر من قاري، ويتنقن. لأن ما يبلغ علماً لأن أن أبلغ عجة الجديد، حتى مفصولاً عن توصله في دهر أي قاري، بالم أن هو في طريق الترقى والبلوغ على الشاعر الجديد المغاير إذا أن يختر خصوصيته إذا كانت على حسب قارته وقارته مها تأخر جيلوس يأتي وفي عينيه كيقته، قلبه وعقله، هذا البرز الأخر الذي اسمناه: والشعر التغايري، أو والشاعر الحديث.

#### الشاعر جسر بين الفصل ورد العمل

الصراع مرمن في العقل والقلب. والأزمة الأولى لم تكن سوى هذا الصراع مثلاً في الواقع الاجتماعي الضاربت بين طقة وطقة، بين جماعة وجماعة، بين أتية والتب، والشاعر في هذا الصلوات هو ضحية. وكل ضحية في البداية تدفع ثمن التحلف، حتى لو كان جرحاً وغير كامل وفي حالته نحن، هل التحلف هو موضة الواقع التي تتمسك بها، حلقاً وبدعاً عن أي نتائج شرورية عربي جديد، أم أن المشكلة تعود على الشاعر الجديد بالمدركة الأولى؟

اعتقد، مبدئاً، أن الشاعر الرائي، الشاعر المعبر، الشاعر المؤسس للفة جديدة في مجتمع جديد، هو مسؤول، وينسب متساوية عن فرصة التخلف. لأنه أصلاً هو نتاج هذا الواقع المزدهر، الواقع الملبس من إصلاحه، ترميمه، أو إعادة الطرح فيه. ففرصة هي واضحة، أن على الشاعر، كل شاعر تغايري، أن يكون ثائراً حتى في أشكال القروض الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية والثقافية السائدة، لأن الشاعر بدأ عادة بإصلاح عجز الحياة من الترقى بالمعجم والصور يبدأ من ريد العادة النعمية في المجتمع المتخلف بإحضار العقل الحلال للثر. خلافه لكن عصر التشوير والتعبير يصبح هكذا أقل استطاع الشاعر الجديد التعامل مع هذا الصبح الامتصاص بالسياسة الفخلاف على صلب صوب هجومي يتوخ مدخلاته وتمايزه الاجتماعية - الثقافية بمشاعر وموقف هي التحررية العقل التي تحصر التشوير بها لا فقط، التعبير لموصفي بالتمثلات التاريخية عبر العادة

والشاعر المعاش في مجتمع متخلف والذي لا يدين أسلطان العقل في شيء، هو شاعر يسبح في دائرة التحلل والكسوف والثر والدونية. والشاعر الثائر، التغايري، في مجتمع مفتت عقلياً وسوسولوجياً هو شاعر هجومي يعنق دم شعبه وهو أول من يقيم جسراً حياً بين العمل وردات الفصل أن شاعراً يعطي شعبه لغة شعرية حية، في عتبة من السبالة الكلية، هو مجهول الحق الذي أبحث عنه في هذه القروض لشامية.

وإذا لم أجده في أو في سوي تنفي الغاية من كلامي واحدة. ان يترد الشعر، كل شعر لا يثر الحياة المشتركة بينه وبين الناس لتعبر مجتمعهم بالتوسع والشرح والتوسط بين قواضيم الاجتماعية المتضاربة وبين حلقه الأخر الذي هو خلق اللغة المعادية وتغييرها من دائرة الشعر والشاعر في نظري هو الفاصل الرمي بين التحلف والحقيقة. والشاعر لمدح هو للتوسط التمثل بين الاثنين لتقريب المواقف والمتشاعر والأهواء، حتى في المجتمع اللاعنفاني، المجتمع الذي يفجر ميراثه للتحلف، الكوميدي والدوني، من الإلابة في الأفكار والتعابير واللفظ والحساسية العنوية لقد أتيج لشعراً، الجديد أن يشهد للتحلف، وظل فيه ومعه تردداً من سحر، من عي، من شهادة، من قتل أو من موت. ولكن على هذا الشعر بعد الآن أن يكون، في البرز الأخر، حزيمة الشهادة والسحون والقتل وأمرت وحطوة انقلابية تعبر الواقع وتمتلكه في أي. لأن شعراً يحمله أن يبقى في مظاهر التشعب الواسع، في مجتمع متردد،

عاجز وغير سوي لا يستعمل اتباعاً من الشعراء الثوار: شعراء الحقيقة الكلية وفي مقدمهم جبران خليل جبران حامل المعصر الشفاف في كتابة شعرية فتحت للأبواب الدخيرة المسكنية (صحيح الشعر والعصيان)

#### أفعال الوزن التقنيدي

الحداثة مشروع ناقص وقصدي من ذلك أن الحديث يكون جزئياً وناقضاً دائماً. لأنه يتخلل عن الماضي في قمنه، والحاضر في روعته والمستقبل في انتدافه. فيعزل عن الماضي والحاضر والمستقبل لا جده ولا جديداً ولا حتى مغفرة معلقة في الصور والانسان والمجتمع ولكن كل والحداثة في جوهرها مصطلح فارغ في الشعر العربي لم موضة كلابية؟

أطعن أن الامتنال لهذا السؤال والإجابة عه لا يلزم الشعراء به. لأن كل شاعر كبير، يحمل مصومه وشكله في ن، أكان جديداً لم قديماً ويستكمل التغيرات الحاصلة في الأنواع الشعرية المختلفة، على والحداثة أن تعيد النظر بالشكلياتها التاريخية لأصناف الشعراء الطويل القائمة والقصير، وإذا لم تترجم نفسها بصرامة عقلية انتقالية أكبر، فسوف تقع ضحية الغاية التي جاءت من أجلها: تشوير القصيدة وتعبيرها باللغة الجديدة، وتالياً، تحرير إلهاماتها من سلفية السطو وتراثية العروض التقنيدي، بإيجاد مصطلح وزني آخر، يكون في ترويضه للأصول في الثابت الشعري العربي المتعرق، على أساس أن صفة الشيع لم تعد مطا بل كتابة في الرؤيا الشعرية المعاصرة، وعنده الكتابة ربا تكون نفس ايرون التقنيدي هناك نحو سبب مصطلحات نصية الشعر، فصيصة ثقافة الصور التي تحمل في حبلا وفي مصاصها وفي اشكالها أكثر من تحد وتعادية وتورية وموسومة

فصيصة الشعر الذي ليست بالضرورة شكلاً جالياً لتحرير والشاعر العربي الجديد من عروسته الكلاسيكية في العروض (أحياناً في التضيقة وأحياناً في تعقيد الأوزان والقرائن ضمن الفصيصة الواحدة)، وإياها هي الاحتيال المعوي، والإيماء المصنوي للتصحر دائماً والذي يستوعب كل عروم الإنسان لتقليل كل حضارة العام الفين.

وهي أيضاً المنسج الطبيعي لأي حلق، في خبرته، احتيالية ديمومة ما أسببه الشاعر الصدهي: حديثاً، محدثاً، جديداً، أو تغايرياً.

الحداثة مشروع ناقص قلت، وكل حديث في الفنون والأدب والحياة والانسان والمجتمع ناقص هو. وكيف بهذه القروض الشعرية العربية التي تحيا بأسم الحداثة اتباعاً وشكلياً على حساب الأصول مع شاعر ليس كالمها ربا لينشأ خلفه فكرة مريضة وشكلاً واحداً يتكرر منه إلى كل الشعراء العرب الجدد

لأن لا حداثة لا الشعر. هناك شاعر يجلس بالتعبير إلى شعر بأنه أول حرف من كلمة الحق والحقيقة

والشاعر اليوم هو هذه الكلمة وتحديداً أكثر باللوحوس □

#### الحداثة بلا تصرد وهم ادعاء

■ الشعر في أزمنة جانب منها حقيقي والأخر ممتل

فصيح نهاية السبعينات انحسرت موضة الرواد أوديس - البياتي - صلاح عبد الصبور - محبزي. انغ تنويع العي على الادعاء ودحور البعض الآخر مرحلة الجمود والانتكاس ثم أسفرت الموضة التالية عن العديد من اللوحوش الشعرية - شاحنة وقلة من



وظهورت في الأعوام الأخيرة الموجة الثالثة التي تنهم عاصم بالأسواق، والتي أيضاً لم تقدم حتى الآن قفامات شعرية بارزة في جانبها الموضوعي تتلخص أسباب الأزمة في

● التمسك بتأثير الرواد باستثناء أدونيس الذي دخل أيضاً مرحلة الانكسار

● مقر الموجة الشعرية التالية غفل في عدد محدود من الشعراء منهم

سعدني، يوسف، ومحمود درويش - عيشي طغر - حسب الشيخ جعفر إلى جانب كثرة من الرجوع الشعرية الشاعرة، وتلاحظ أن عدداً من شعراء هذه الموجة البارزين - على قفامهم - قد دخل أيضاً مرحلة الجمود مبكراً أو عطل برين النضوية أهم قدراته الشعرية فانساق إلى التورث والتقليد وتناقض المثالي

● ثم يأتي الآن إلى الموجة الأخيرة التي غلأ أسماؤها للمجلات والصحف والتي يمثلها جيش من الشعراء، والتي أيضاً تنهم بالفساد الشعر وتنسب إليها أزمته

وبداية بشر إلى أن شاعر هذه الموجة هر شاعر ما بعد ١٩٦٧ . . إنه شاعر شدي انزعجت عقله الأولى في أعاصير الانكسار والارتداد وتحولات القيم الفكرية والثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية. لقد دفع هذا الشاعر دفعا إلى التمرد ربا والبعض غيرهما له .

إنك لكي تتمرد على واقعك عليك أولاً أن تنتقص هذا الواقع وتقرأه - تكتشفه - تلاحظه - تكتشفه - تتأمل تراثه وتاريخه وعلاقاته بكل أشكالها ومستوياتها، وهذا كله يعطي للتمرد صفة الوحي ويوجهه أيضاً

وأعتقد أن غرد العديد من شعراء الموجة الأخيرة فقد صفة الوحي، وقد هذه أيضاً، فصار مسأرة رسمياً إلى لغت الألفاظ ودفعاً لتهمه الخلف ولأن الحدالة في تقديري هي منتج التمرد على السلطات المكونة للجمود والمحافظة عليه حين يفقد التمرد صفة وهذه تصبح الحظيرة ولها وإدعاء كذبة، ويصبح الشاعر مجرد مسأرة أو مقلد قد يكتب مرور الزمن قدراً من التضييق إذا كان موضوعاً مخرج من التقليد والمسايرة، ولكني على نواة مشروعة الشعر، وقد بطل إذا كان ملا موضوعاً حقيقية تماماً فبعضها بلا طعم أو ملامح مستعارة صوت غير وملائحه.

وقد نشرها إلى مقلدي أدونيس في الشرق والغرب، كما نشر أيضاً إلى التراكيب وتلخاات الشعرية المستوردة والمقلدة على وجه الخصوص من الشعر العربي والطفانية على بعض قصائد هذه الموجة حاصلة في المغرب العربي.

الانزعاج في الواقع - حياتياً وثقافياً - ثم تأمله بشكلنا التحسرة الشعرية، وكذلك أيضاً عند التمرد وتوجهه. ولا تجربة شعرية متباينة ومتنوعة مثل القصيدة كما هي التكوينات الفنية الممتدة في التمرد فتما كأكوام المجردة التي تغفل منها كل نوع الخبز - شكله أو قيمته - مجرد حجارة لا تصنع ترجاً أو قصراً أو غرفة خاصة

وهذا ما ملمسه في العديد من قصائد الموجة التي تنتهي إليها

● أما في جانبها الفصلي فالأزمة الشعرية ترجع أيضاً إلى:

● اعتد أن عدداً من المتحاربين الشعرية لم تنشر، ولم توضع في دائرة الضوء وبالتالي لا يجوز أن يعمل أحد أن يتجولاً قد حشرت السباق وهي لم غمر ولم تشارك ولم يرها الجمهور

شعراء الموجة الأخيرة في عصر حاضرهم يمدون على الصحف والمجلات ولجوهرة الإعلام والنشر، السلطات لا تنشرهم في المهرجانات الشعرية التي تقام داخل مصر، وهم بالطبع لا يساهرون للمشاركة في المهرجانات التي تقام في الخارج.

ما والوا يطعنون على مفههم الخاصة بعض قصائدهم ويوزعونها باليد . . الخ . .

تبار شعري كمثل يضم العديد من الشعراء المصريين لا يعرف الناس عته شيئاً في الداخل أو الخارج. وقد تكون هناك تيارات أخرى في بعض الأقطار العربية لم تنع لها فرصة طرح تجاربها على المثالي.

● إلى جانب حبس العديد من التجارب الشعرية هنا وهناك، تنقص النقد من أهله دوره الذي ينطص في توجيه التلوق الفني، وتسهيل مهمة القاري بمساعدته وتوجيهه

ولقد أخذ النقد في الأعوام الأخيرة أحد شكلين:

١- المراجعات السطحية التي تكتب للمصحف والبرامج الإذاعية. ٢- الدراسات الأكاديمية التي تتخذ من الحظفة أسلوباً ومن التعامل هدفاً

وهذه الدراسات نجحت فقط في صرف القاري عن الشعر والنقد معاً حين أصفقت إلى غموض النص الشعري غموض التعامل ورطابة الحظفة ويجب النقد الجدل إلى من وجهة نظري إلى هذه البذلة المقلدة، فالتد ساعد التجارب الشعرية المتعددة، ومن ثم يؤدي إلى ملورة الحركة الأدبية وإلى اكتشاف رموزها ونفي الربيع والمقلد والدمي

● الإنسان العربي يعيش الآن عصر انحطاط جديد، معطمت الحويوط التي تربطه بأبداء حي وثقافة متجددة قد انقضت

لقد نجحت أجهزة التعليم والإعلام والثقافة في خبث الإنسان العربي عن عصره بدءاً من أجهزة التعليم التي تبيء الطفل والشاب بالتقديم وبالتالي لا تربطه بثقافة أصغر وتزججه فتدفعه بالتالي للحاجة في الماضي، فإذا أسعداً إلى ذلك سعي أجهزة الإعلام إلى ربطه وعماصره بثقافة تسيب والتزيف والانحطاط ومن ثم تحجب قدراته العقلية والوجدانية لعراها ان الانصراف إلى الشعر الحديث كان أمراً متوقفاً. ولا يصح هنا بالطبع أن يكون للبريد مسرح أو القصة القصيرة أو الرواية، فكلهم تاريخ طويل واستيعاباً لكثافة هذا الفن القامضة عند القاري، وحركات التمرد في الشعر غفل ذاتها حروبا وإبتعاداً عن هذه المقدسات وأيضاً تجارباً لأطر أخرى، مخرجها سبباً مختلف الأمر بالنسبة للمسرح والقصة والرواية، فهي دون مستندة ليس لها تاريخ في العقل العربي وليس لها في هذا العقل ملامح يهاض مقدسة وذاتية بتحكم إليها.

الشعر العربي  
من العصر الجاهلي  
وحسب الآن  
كسبه وبكسبه  
كبار  
المصريين

#### لا صبر للفرع من الحدالة

● الحدالة ليست مصطلحاً فاعراً في الشعر العربي. إنها دليل حيوية وقدرة على التحول

والحدالي . . الشاعر أو المفكر لا يسعى إلى طبعية مع الواقع المقطعية انتحل . أنه يجاوره ويصمد على ما فيه من قبح وسكوية محالاً زخرفة عاصره الخلف وتخلقه السلطات المرسعة للجمود والمحافظة عليه والحدالة ليست مصطلحاً وأعاد أبو جندباً، فقدني قال النقاد عن بشار وكان أول المحدثين لأنه سلك طريقاً وحيداً . الخ أي خرج على السائد وحال شعراء زمنه وقرره على التقليد الشعرية محالاً أن يبتدع صفة الخاص

لقد سخر مثلا من رملاته الذين كانوا يعيشون معه في الصرة ويمشون قصائدهم يسبحات الصحارى وعماصها

لقد كان بشار متمرداً، وكذلك كان امرؤ القيس - طرفة س بعد -

الصالح - أبو نواس - المتنبي - المعري . الخ

والشعر العربي منذ العصر الجاهلي وحتى الآن كتبه وبكسبه كبار التجديد وتاريخ الشعر هو بطريقه ما تاريخ لحداثته التي قد لا يجدونها بعضاً الآن تجديداً وإسماً بسبب كثرة الشروح والتعابير والتراكيب المقلدة



التي فيها، فلهذا جاز أن نعتبرها جزءاً من الثقافة والمجتمع السياسي والديني للبلاد، لأن الثقافة ليست كالماء على جبلين أو كسهم في يد أحد عشر مسلحاً. والدلائل التي تؤكد انتماء كل ما علينا أن نضع في كل عصر على أحداثنا عدد الشعراء الجاهليين لكل حادثاته وقد يحدث أن تقترب حالاته من أخرى أو أن تصارع حالة حدثاً أخرى، ولكن حدثتين لا تتصالحان إلا إذا كانت أحدهما مختلفة بشكل كلي عن الأخرى وينفضحان القضاء عليهما. لقد كان هناك أحداً من معاصري عقولنا العرب، وطروقه وبنيتهم في ذلك من مواسم تلك الحقبة، برع بالفناء عليهم. وقد رسم في ذلك من مواسم الرد والرد الذي دفع، وقد لا يسلمهم غير القيمة التاريخية التي للأخيرين لها أن نقرّ هذا المبدأ من الحوادث، التي نعرف أن معاصريها قد بنى، مؤثراً بذاك كالثقل والغياب الفصيح.

■ الأزمة في الشعر، لم تعد مقتصرة على نطاق العالم العربي، إنما تشمل جميع بلدان العالم، ولو تحققت النظرة جيداً في شعرا العربي، وقبسا مدى الاستفادة له، لكنا لنا نصيب الأوفر بالقياس إلى شعرا من بلدان العالم.

محاضر أحياء الثقبوية، العالم المعاصر، وكلفنا بذلك، **يعيش في عصر**  
**الترنيتيك، عصر** الألة التي تعتمد على حساب كل شيء، **عصر** الخيال،  
 الذوق، الشعور الجلي، حيث نشأ تبايناً يتراوح بين **عصر** تباين الحياة،  
 التكنولوجيا في أوجها، وأساس هذه الأشياء التي ترجع إلى، المعرفة  
 الحياة كشى حقيقاً للأدب، **عصر** موسيقى، رسم، وشعر الرواية  
 عليهم، كنهاذا هذا فضاء شاسع قابل للقول، وبأنى كنها فضاء  
 للاستراحة في بعض أحياء الشرق الأوسط، وبديلاً للتفتح على سيطرة  
 العصور على العائلة في العالم المعاصر هذا من جهة، أما من جهة ثانية،  
 من أرى أنه فضاء من فضاء أن يكون شاعر اليوم، يتفاهد جوتاً شيئاً  
 من عصب الحياة المعاصرة، وتزدهج في أحواض لا تقدم جوتاً على  
 الإبداع، في اعتداليه على عملية تعقيد الحياة وتعريفها والنم على  
 الكليات، ومن ثم صلاها من موهبة فنية وثقافة وعصية الفتحا وغير  
 الفاعل، طوره المعاصر، متزدهج وتوسع من هبة الألفية في الفاعل،  
 ولتأثير المعاصر

اتفق والرأي القائل غياب المعيار العقلي للواقع الاجتماعي العربي،  
فليس ما نزل حيا كتوامع لمناخ الغربة وسيطرته على العالم، حيث نحن  
مهددون بين حقبة وأخرى بفقدان الهوية وباصدائه تارك ومصروحيها،  
فصلا عن أمنا يعيش أزمة غياب تام للديموقراطية في بلدنا، تلك التي  
تتراقف معها غياب شرط الحرية وما يتلازم وإياها، بفعل سيطرة العقول  
سبعية والديموقراطية والفعمية على عناصر وركائز وصائر التنوير في حياتنا

وقد حقق الشعر العربي الحديث نموذجاً، وقد تجل ذلك في كسر الف

وكل ذلك هو أيضاً، ليس بمقدوره أن يمثل الواقع، ومن سوء الأدب، السبيلية هي التي تمثل الواقع «تأ» وباستمرار، وعلى نحو يثير الغرغ لمؤر شعرائها التي لا تُطَق على الواقع، لكن في المحصلة، عندما تطبق التكنولوجيا على حياة العالم بقوة جبريتها الأكثر، ولا تجد البشرية مفعلاً لها، مستلجاً في ذلك إلى البشر، لأنه سيبقى «سيد الفنون» ذا الحرف المفتح على العوا والمخبر والطبيعة.

الحداثة هي تلك التي تخلفني على نحو عصري، من أجل أن تضعني  
داخل عصري الحديث، ومن أجل ألا تضعني لا في الماضي ولا في الراهن  
ولا في المستقبل □

■ عثا سحت عن السبب الإجتماعي الكبير  
الشي يبرز موقف الفاري العربي. حيث لأن  
الغربة أمر معروف (ما بين) على الفاري  
واليدع في آن. ولأن الشعر العربي الحديث لا  
يبي يسهل في لغته غير المسطرة، وبين لغة  
المجهور، صاحب القضية الواحدة في لحظة  
تتم متشكلة اسمها اجتماع الله، حور الكبر

الغربية بهذا المعنى كانت نتاجاً لهذا الاحتراق الذي لم يسبق إليه في أربع الشعر العربي برمته، أن تجسد اللغة الشعرية الحديثة هذا النقاش الفكري (واقصد بذلك شعر مرحلة الخمسينات والستينات) الذي كان راكب نقاشاً جماهيرياً حاداً حول الهوية السياسية، الصراع مع العدو، التساوي بالأمم الغربية.

الواقع ادخل الشَّعْبُ، بين القاري، العرب والقصيدة الحديثة ناشئ. هذا الاختيار للحضرة إختيار الجمهور الكبير للأنشأ الشعريّة، الخافضة، الرفعة، وذات النواصير التي يسهل تعميمها، بقائه

اختيار القصيدة العربية الحديثة ذات المقاربة الشديدة المحصورة للواقع ولكي لا تسقط كامل المسؤولية عن الشاعر وتحملها الجمهور أو ما يسمى بالزوق الأمي العام، تقول: إن الشاعر العربي الحديث مسؤول عن خلق علة الشعرى المتكامل، ومسؤول أيضاً عن تسليم مفتاح هذا العالم، أو غيوطه للقرّئين. وإن فشل في تسليمها إلى القرّاء، أو النقاد، صبح عندئذ الكلام على قصور لديه.

وفي الحصة الأخيرة يستحيل إنكار لا شرعية الشعر. بسبب أنه لحظة يبي الشاعر علة، يكون أشرف على إيهام العالم الرباعي الذي يحيط به، ساجداً منه خيوطه، كمن يمسح قميص الشعر، شمعه هو

#### الشعر مستقلاً عن خدمة الخطاب السياسي

أعتقد أن واقعاً تجريبياً مسارعاً كالأواقع الإجمالي العربي أن يكث عن قليل نفسه كيفة للأدب فيرجع بعد. القرضي إذن هي من هذه الطرق المتعددة في التعامل مع ظاهرة إيجابية ذات وثبة من التثنية سريعة وربما كانت هذه الوثبة السريعة في التغير الاجتماعي العربي هي المحفز إلى مزيد من التشنج العام. والحروب، تلك التزعة الحليجية إلى الموت أتكون عبر تجسيد هذا الفصل في إيجاد نموذج للوطن، والوطن، والأشعار من هن عتا يولد الشعر العربي الحديث أميتاً غلب: التجريب والفشل في حق النموذج الأفضل. فإذا كان الشاعر جبراً، مثلاً، على تصويب كتابته الشعرية باستمرار، فكله واثق تماماً من غريب النموذج. ولأن النجاح الذي يحرزه في بعض نتاجه، يظل نسبياً يراه كونه خارجاً عن إطار الدعاية له ورض النقد، أي بعيداً عن رغبة النقد المودعي، طبعاً أفضل ألا تكون أمام الشاعر نتائج جازفة يطمح. لأن في هـ

صيانة لاستيفاد إبداعه.

ولكن أن يطلب من لغة الشعر، لغة الاعتراض الجوهري، والتجاوز باعتباره، أن تشرح الواقع العربي - القوضي، والتوتالي - فهذا أمرٌ تؤول له بنتاً، ولا يصحها حتى الاشتراك في سجنه. وربما كان كافي لـ

العلم من الشعر الحظائي السياسي، بداية الحسيات والسيكيات، سلاحاً إعلامياً، لا أكثر، لا بد من أوزن الشعر السياسي - الاجتماعي، في مرحلة ما، يدلل أن غالبية شعر الثورة الجزائرية لم تصنع الثورة، حرّرت به، وجدد ولم تكن لتخلق لغة شعرية واحدة، وحديثة جليمة بصمة النموذج.

ما لا يعني أن الشعر العربي الحديث، بعد أن استقل عن خدمة الخطاب السياسي، عجز كلياً عن قليل الواقع العربي، أو جانب منه. إذ أن أي شعر ذي لمة متشيرة، وشبه عالم فريد، لا بد بمكس الواقع الموضوعي ولكن من زاوية شديدة المحصورة، الاختلاف ادن، يكس في زاوية النظر التي يمكن أن تؤسسها هذه اللغة الشعرية أو تلك، إلى الواقع الموضوعي الواحد.

#### هذات ليست نقباً لحداثة العرب

الحداثة تحديداً هي أسطورة ضرورية خلق الحاضر الأول لدى الشاعر العربي في مسار إبداعه. كان يكسب نتاج الشاعر صفة العصرية حالما تنعكس معرفته بالعصر العميق، الذاتية، الباقعة الإرهاف، في نتاجه الشعري.

وفي هذا تفريق صراح لها من تقديمه الشائع والعلمي للحداثة. استهلاك لغة شعرية، تكون مطوعة لعمايت دعائية كثيرة. ما يستوجب اوعاها من أي طلب، وأية وجهة نظر، وأي أسلوب، كي تنقل بأمانة، هذه الرؤية الدارجة للإسناد وفضله ورود منه.

والقابيل يوتر كثير من عدم الكثرة إلا تنكساً كلياً لآراء الحداثة الغربية، وإن تعترف بأن الغرب اليوم، يقدم لنا غالبية عناصر الحداثة الأدبية والشعرية، فإن الانقياد والاعمال الكلي لم نهدجه عيراستا من

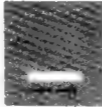
تكوين لغتنا الشعرية الخاصة.

وأظن أن الحداثة هي فعل ثقافي تراكمي، يستل كل الأدوات ووجهات النظر الثقافية، والعامة الخاصة، للتصير من لحظة فردانية، بالغة في دراميتها. من هذا المنطلق للشاعر الحديث أن يكون هو نتاجه، ولغته، أي له أن يصرده عن الاصطلاح الجاهز، ولا يسلم مطلقاً بشأن فردانيته القديمة، وإنما من أن اللغة التي يشرها ليست سوى المثل الأخير لوجه اللحظة الشعرية، وبخبرته العميقة والملاحقة والحالة يوجدته

الطليقة

#### لأزمة عشرون سبياً

■ في تقديرى أن الشعر العربي الحديث في أزمة حقيقية بالفعل، فالظواهر الأدبية التي تطفئ، في بعضها لا في كلها، على حياتنا الإبداعية تتورسها أبعاد شتى، ويكتنفها التباس باده لم يمهده المدح العربي أو الناقد العربي من قبل. من أبرز الأسباب التي أفضت إلى نشي هذه



الظواهر - فيما أرى - ستة استطع أن احصرها فيما يلي.

- 1- افتقاد الأصول.
- 2- العجز عن ثقل القول الحضاري.
- 3- اضطراب المفهوم، والتباس المصطلح.
- 4- عجز الحداثة في بعدها الشككي فقط.
- 5- الدور في دائرة التشابه، وانقضاء المحصورة.
- 6- عدم القدرة على صهر الاجتماعي والسياسي في الجهد يبحث تأني صفة الإشباع قاصرة عن استيعاب الواقع في صميمها، أو وصل الذاتي بالموضوعي.

ولست على الخ في (افتقاد الأصول) مثلاً مستورين ظاهرين يؤدلان على جانب من جوانب الأزمة التي تعترى مسيرة الشعر العربي الحديث هما:

- أ- الجهل بالوروث أو القصور عن فهمه والإلمام به.
- ب- استمرار دعوة بعض المجدسين إلى (قطعية معرفة شاملة) مع الأصول، والإدعاء لها من باب احتزال الطريق الصعب إلى تأسيس المعرفة أو الكفاية.
- ج- كاستطاع أن للخ في (التعجز عن ثقل القول الحضاري) مستورين آخرين.

- أ- نقله كما هو عجزاً عن إتمامه في تسخير الوروث الخاص، أو محاكاة كاملة له بقصد تقي للوروث الخاص تقياً تاماً.

- ب- الانكسار على فهم القول الحضاري واستمراره من خلال ما يمكن أن ينسب - (بغاية اللغة) أي الترجمة، لا من خلال استقصاء إمكاناته الصاعدة في لغته الأصلية (لغياً، وصورياً، وفكرياً).

كذلك استطاع أن للخ في (اضطراب المفهوم، والتباس المصطلح) ثلاثة مستويات جلية:

- أ- تأثير الاقتباسات الأجنبية المتعددة على لغة الترجمة.
- ب- عدم ترويض اللغة في النقل.
- ج- عدم فهم الشروط التاريخية التي أنتجت المفهوم أو المصطلح في تزيته الأصلية، والابتعاد عن فهم روحه الكلية في مقابل الالتزام بظواهره ويتجشع تعاقب هذه المستويات كافة، وتصانفها معاً، في تقديرى، كلا من

رفض الشاعر  
تمادج جازفة يتجه  
ضمانة  
لستقبل إبداعه





الساعر الحديث ثوري من نوع خاص؛ انه ثوري بتقلب على الأصول لكي يعيد إبداعه، لا لكي يبعث من مذاكرة الشعر  
إند، فتصيدة التعميلة مصيدة (حذائيه أولا حذائية) وقصاً لطيفة  
بنتائجها المبرر لا وفقاً لانتاجها في ذاته، وتصيدة الشعر تصيدية حداثية تجمع  
للتشعر معه والفري والملاح وأبو تمام - في تقليدي - أكثر حداثة من  
معين شعري فحذرين

الحديث في بني، إند، حذل الثاب ولشعر، ومن ثم فهي عملية  
مردودة الصاعلة، ولا يصعب أبداً أن نذكر اعتدائه تكريساً لأحالة  
شاعلة، أنها الأخرى إعادة لتوزيع التيب كيميائي من أجل استحلاص  
معدني مدتهش بتطوي في جوهرة على العناصر الأصيلة معها □

### سبل الاخلاص الابداع

■ نطلع، هناك أزمة حقيقية تواجه حركة  
الشعر العربي الحديث، تتبدى مصادرها بشكل  
واضح في غياب «لغصيدة» نفسها، وتظهر دور  
الشاعر، وبحسب دائرة التلقي وظهور  
وهو، يتشعبت التي تتحول وهضم الشروط  
لكبتة نصيدة وحديثة ١٩٨٠، إصداء إلى غياب

### محمد كتيبة

معلوم شامل حول دور الشعر وبسوية الشاعر، في عالم لا - - - - -  
أحالات جديدة، من تعريب، وتحيين، وهو في كثير من الأحيان  
التيوية والمعلقة، مع احتراق تعالي مؤدبة، هدف و - - - - -  
العربي، وسلمة وإستلاسه، وهماه تأملات ملونة تسع حجاب «فيه  
والجبهة» المتحدية «أحداث فتوحات تشكيكية  
على أنه يجب أن في هذا الصدد، معاد قيمة الجدة وحيدة حتى لا  
نقع في رقتة وهماه لتقليدية لتقديده، لأنه لا يمكن أن يجرى حرج صفة  
الشعر عن أي إبداع حقيقي يتضاف إلى فعل القصيدة - - - - -  
في ذلك بوحده لفصله، أو على غيب أن أي من السليبي قد يبعث عن  
طرح أيق شعري أكثر دهاءية، وقدرة على استيعاب جوهرة حركة الشعيرات  
التي يطرحها لوقه بأساسر.

ولكن جد أهم أسباب أزمة الشعر العربي حذلت، تكس في تلك  
السرو الصبية، التي حاول عزل «لغصيدة» وتقليص دور الشاعر،  
فصبرت مقولات عربية تكسر لتفقتة وتوقع انه على أساس (أن تتغير  
من بشعر والمالري، هو دور خصائص الشعر الحديث وتكرهه صانه  
ومقتداً) - - - - - وظهور إثر تلك لحدوث مدارس كمنه، ترفع أيات  
حداثته، وسرر بأزوده لتعديده، بحيث أصبح الإبداع في النهاية مجرد  
(إستغلال محض لقوانين شكلية لا تخيم عنها إلا مجموعة من العلاقات  
الصورية) بي لا يمكن أن يكون لها من أو صفة بالواقع المتفروح  
إستقامع حله لفعولات العربية وهي تشهد عزل العمل عن أي مجال  
تأثيره، وسلمة من أي دور فعال يمكن - بقوه به عن أساس نه (س  
شعر وطمة، ومهمة الشعر - يكون شعراً فقط)

أعتقد أنه لا سبل للخلاص من هذه الأزمة سوى فعل الإبداعية -  
عن - يعني لساعر لإشكائيات حشقة التي توجه تعصده جديدة في  
مكتسب لا يربط بمجاعة «أي صنف الأمراض» حتى - - - - -  
عصبات شكلية يتفرع عنها مترجح حرج حبه، ويتم ذلك - شعر ك -  
فأشلي ثري به عن حب على شعر لا - - - - - - - - -  
ساعة جوت

### هذه هي أسباب القطيعة

إن انصراف كثير من القراء عن الشعر الحديث يرجع - في رأيي - إلى  
مجموعة من الأسباب المتبعة والمتعلقة، لمثل أهمها تلك التغيرات المعية  
التي روتت برؤوسها إلى المجتمعات العربية فيما بعد هزيمة ١٩٦٧ وحتى  
الآن، وقد ساهم غياب الشروع التقوي - بجانب ذلك - في حدوث  
تصدعات في بنية المجتمع العربي، وبالتالي في مكونات الشخصية العربية،  
ثالث الشخصية التي غابت - عن قرب - إبيار وسقوط أحلامها القومية في  
التحرر والفكك من رقة عبودية غربية إستعمارية، في شش عائلات لا تتح  
- حتى شاح الثقافة نفسها ومع هذا السقوط، إصافة إلى غياب دور  
نؤسبة النماية التي ترعى دور الثقافة، فقد أتى هذا كله إلى بأس شامل،  
وهزيمة فادحة، مما ترك المجال مفتوحاً لإنتشار رديوع ثقافات معتزة،  
مذمت بحذورها في روح البشر، لتزوع أحشائها السامة، فلم يعد التفتني -  
في حالة مهانة - نتيجة لكل هذه الشؤرية، لاستقبال الإبداع الجديد - وفي  
الحباب الأخر قد وقع الشعر، أتصمه شحة لكل الأسباب لسانه في  
مراس العرلة، فكتبا تلك العتامة الموقرة في الديانة، وهي تسلم معظم  
بالفصوص الذي يصل إلى حد التعتيم والإغفال، بما قد ساهم في إحداث  
هذه القطيعة، والتي راحت تعاقب يوماً بعد يوم - فذلك فإن إلقاء النتبة  
على الجمهور وحده، يعتبر أمراً مجافياً، ولا يستند إلى أية حقائق موضوعية،  
وقد حاول بعض الشعراء تزيير عجزهم عن التواصل مع الجمهور بالدعوة  
إلى مفاهيم تستند إلى أسس مطلقة ترى «أن هناك شعراً حقيقياً يتوادم مع  
ماهيات حال الس ويقتصر على الجمهور، وشعر يتوادم مع الجمهور، ويقتصر  
إلى ماهية الشعر الحقيقي» - - - - - ولم تلعب محاولات إلقاء النتبة على الجمهور  
في ترداد خنوب - إشكاليات القصيدة الحديثة، فليس على الشاعر أن

### حوار مع رواد النهضة العربية

### عصام محفوظ

### قراءة جديدة لأعمالهم

أسلوب مبتكر في إعادة تقديم فكر وأراء رواد عصر  
النهضة العربية

١٩٢ صفحة ٦٠ جبهات استرادية



راييس الريس للنشر والتوزيع

Riad El-Rayyes Books Ltd  
56 Hain Street  
London SW1A 1HU  
Tel : 245 1305  
Fax : 235 9304  
UKRA 020 7744 RAYYEST

- (١) جويس، راييس مختصر، ص ١١٠،
- بروب، ص ٥٠
- (٢) تكلمت شعر شاكليه شعير
- استكليه قصي، مجلة نجر، أبريل
- ١٩٨٥ ص ١٢٥، وظفر بغير عهد الشعر
- مجلة ادب وفقد العدد ١٧، أبريل ١٩٨٥
- ١٩٨٥ ص ٥٨
- (٣) مجلة نوازل تصدر في لندن - حوار
- مع الشاعر جويس، أكتوبر ١٩٨٤ ص ٥٠
- (٤) حليم حاد على جويل لقصيدة
- أصداء شعر لوريه الفاضل، العدد
- الضيق ص ٢

يعترض جمهوراً مهماً كي يكتب له، فالإجابة وكل المقترحات الجديفة إنما تنم في إطار شروط واقع لا يكف عن إشهار تناقضاته باستمرار.

### الحداثة ليست إما

ليس في اعتراض مسبق على مصطلح «الحداثة» المصطلح بعد داته ليس إلخاً، لكن معظم النقاد الذين استخدموا المصطلح وروجوا له، لم تكن فهمهم رؤية واضحة، حول ماهية المصطلح ولألا، المختلفة، فمنهم من وضعه في مفرد، وبالأضافة، وهناك الذين اعتبروه «كناية» لتبرير العرلة والتشكك والإعزال، وأخرين - في الجانب المقابل - وصغوه كأنه وجس من عمل الشيطان - لكن في كل الأحوال كان هناك الإستخدام السيء للمصطلح حتى صار يبرس من الريبة والشكوك أكثر من إثارته للجدل الثمر والخلق، واعتقد أنه لا توجد أية مصاصين للحداثة من دون النظر المتعمق في خصوصية النوايق الذي تصدر عن مثل هذه المصطلحات، فالحداثة، ك مفهوم - بالنسبة لي، لا تعني أي شيء -، إلا يمدى ما تحققت من إقترب بالغية، فهاها ومشكلات الواقع، مع الاحتفاظ بالخصوصية الفنية للنوع الأدبي، من هنا فالحداثة لا يمكن أن تكون قيمة - بعد ذاتها - إلا بمساهماتها لكافة إشكاليات الكتابة الحديثة، أو التي يمكن أن تكون عملية من دون إعمال لدور التقني والهيئت في تشكيل جوهر العملية الإبداعية، إضافة إلى إمكانية الدالة للتعبير عن حركة التحولات المتغيرة التي يطرحها الواقع باستمرار. □



الحداثة  
عرتها الموضي  
روح الأديان  
للسلطة الثقافية  
وبناها الثورية  
ولكنها  
تستمر في النمو البطيء

الفريية وبسطة (خصوصاً في تجاربه الطليعية) غير متواصل مع قراء العربية في مختلف أقطارها

### الشعر حول طاوله واحدة

متد عصر النهضة العربية جُزِب الشعراء كافة الأشكال المتشاعة والأشكال الإيجابية الكلاسيكية - المثالية الحديثة - الرمزية - والواقعية - الحداثة الوسيطة (الشعر الحلي) - الحداثة الطليعية (تعبئة النص)، لكن أيًا من هذه الأشكال لم يبلغ الآخر أو يسبقه في ترتيبية رمية وحضورية، لذلك تلتقي الأشكال الشعرية اليوم جنباً إلى جنب كي تلتقي الأفكار والقيم المتعارضة - كان زمننا الحاضر عنصر لازمتنا المتعادلة، أو كأننا نستمتع كعرب كل عدتنا الفنية والفكرية على طاولة واحدة لتتشارك حول الانتعاب منها لو نلتحقها جميعاً.

ليس هناك شعر عربي حديث ذو موصفات وأشكال معينة لتحاكمها، إنه له «البعض» الحلي أو له «الكل» البائسة أو لغة «الفرقة المستغنية التي لا يطاقا فرد آخر بسهولة.

وأعتقد، رغم هذه الصورة السلبية، أن هناك شعراء عرب قلّة عبروا شعراً عن هذا الواقع، ويسروا بالطبع في عداد أصحاب الخطب المعروفة التي تلقي الشعرى فصالح البيان.

### لم تست الحداثة

الحداثة الشعرية العربية ظهرت في الستينات، والتسلطة الثقافية السائدة اليوم في العالم العربي هي ابنة قيم وأساليب خمسينيات

ولذلك نعد الحداثة الشعرية عتداً مبعدة، أو موزة بما يناسب الخطب العام لتبسط السلطة الثقافية.

عبر الحداثة قليل، وهي لا تزال فنية - لقد فزتها الموضي وروح الأديان للسلطة الثقافية وبناها المعوية، لكنها تستمر في نموها البطيء، لتصر عن التشتت وزوجها التحية للعباءة وتقيم علاقة جوفرية مع الكنان هناك قدر من السكون

هناك شيوخنة مبكرة. لكن الحداثة لم تمت لأنها العيش في عهد العيش ولعبة الإبداع المعبراً عن الحاية

وما هي؟

قد يطول التعريف بعد عروض أطول لما طرح من تعريفات لكن الحداثة الشعرية في عفو القول هي مواكبة الشعر، وحتى رباته، لحداثة المجتمع (بها في ذلك الاختصار والتوجه وتيلور الفردانية، وإتصال الكائن الفرد بالأشياء في تناسيلها وفي حضورها الكولي) وظاهر الحديث الذي يستق المجتمع إلى روح التحديث ويصرغ لمة هذه الروح، يلتفت اليوم وراه فيجد الكلمة الاجتماعية تتداول أو تتشارك أمام صفحات كتاب التاريخ □

### غياب الحرية هو المسؤول

■ هناك «لظواهر صحيحة سبياً، والأزمنة، ليست أزمة شعرية فقط، إنها أزمة شاعرة، وهي ليست من تلقين المحصور، إنما لعدم التسليم بالاحتطاط من قبل المحصور وهورسات الشعر الحديثه

أجد أهم الأسباب: غياب الحرية الطويل،



### لماذا السؤال حول الشعر وحده؟

■ ليس الشعر العربي اليوم «ديواناً للعرب، وهاً وحيداً لقولهم، صار الشعر واحداً من فنون القول المتعددة، ولعله أغلبها جمهوراً، لكن العرب لم يألوا هذا الوضع اهتمامي للشعر، عرّفوا هذه «العجدة» إلى الشعراء أنفسهم، أو إلى قنابات الحديثة في الشعر العربي

وحيث يطرح سؤال التوصل بها يطرح حول الشعر وحده، في حين أن التواصل مطرح مع مشكلة في حالة الكتابة العربية بمجملها اليوم. إن سوء توزيع الكتاك والأرقام عليه ليس سبب كافير لأن يكون متوسط كمية الطبع لأي كتاب عربي حوالي الألفي نسخة فقط لا غير!

المشكلة موحودة في صياح عظمي عربي مقطوع إلى حد بعيد من فعل القراءة وحواجز التفكير، بقدر ما هو مقطوع أبصاً عن تحارب الجبال والاستعلاء نحو مستويات الحيا

هذا اصح ليعمل السائد، الخوف، حبس الرغبات، ليع الذي ولع الحرجسي ليعمل حُر، الاتجاه إلى موقف الحيا القاترة، الشاعر للصطمة التي تعطي الشاعر الحقيقية، ترحة الذات بحسب إرادة السلطة، موت الذات من أجل حياة الحسد، هذا المناخ العقلي السائد يكاد يكون عبر صائب لعيش الشعراء فكيف لوجود قراء للشعر يتواصل مع القضية

ثم إن هناك احتلاماً في مستويات الكتابة في البلدان العربية بحسب تاريخها الثقافي الحديث، مما ترك تأثيراً على الصياغة وعمل القدرات أيضاً وهناك مفردات في دافعة، بلد عربي تعتبر فيه لغة بلد عربي أخرى، كي إن هذا الاختلاف ترك تأثيراً واضحاً في اتفرق الأساليب الشعرية، وفي شعر حديث الذات، أي حصص عن إشتار «شعر الحديث في بيئته



الذي حلّ معه «الربيب الداني» الذي لا يمتح إلى مكان عمل وراتب شهري، إنه إلى «شأنات» يحمل وشهنيّ العملة، يجرّ الرّس الرديء، وأيضاً عجز الانعصارات (على من ١٩) هذه قلّت أرمه الدالاح عطف، إنساناً أيضاً وبشكل أعظم، أرمه لشيء، إلى ملء، الشيء متعدي الشيء، شأنه الصلح التي تعذر في الخارج، هذا لا يعني عدم وجود شعراء مهمين، إذ أن الأسباب التي ذكرتها وأخرى غيرها، لا تسمح بشر نجاحهم الأدبي، وبالتالي رؤية نتاجات أدبية متميزة، طليقة اللسان، وإذا حدث بشر شاعر ما، فمن أجل تشويه واستقطاب تأثيره، طلس حافله يقول: «لولا أفكاري الصحيحة وقبائلي الحكيمه لا نشر نتايجكم!! أي أن الحسنة»، ومنها، أفكاره هو وليس الشعر الحديث، أفكاره وإن كان لديه ثمة أفكار ويوجدو على رأس السلطة أو كونه قائد مبدع، لأن العرب فقروا الحبيب، حبيبهم المصنوع، وبالتالي حب المعرفة، لا تتخللهم بحب الدعات العورة

#### القارئ للعصر أمي

ليس ثمة من انصراف، إنما الميعة التي تبحث في فرض مواضعها وأنتجت القارئ الأمي، بمعنى أن التعليم قد سيطر عليه وسيط تغذية سطحية، يتطور غير طبيعي، سيؤدي إلى الخرق.

القارئ، الأمي هو القارئ المعاصر في المنطقة العربية، بغض النظر عن السيطر أو الفرجة العلمية التي يحملها، فهو شخص استهلاكي، مُتهد، يحب الربيع، لا يعرف العرلة وإن كان يعيشها، ربيب وحاسوس في إن مع، مدح إمام، شاعر تولد حواطر، ماضوي رعد، جنت، لادن، سدة، فهو يربط الآخر في لسطح، ثقافته شفهية وشكلي في عرج أول

#### لا تتألموا عمّا هو غير موجود

هل عرفنا الحداثة، حتى ندعي بأنها أصبحت مصطلحاً علمياً؟ لكي نعرف الحداثة، علينا أولاً، أن نعرف الانحطاط، أي تهديم، فكر، الفاعل، المهم اليوم، هو التناقض الحقيقي للانحطاط. □

#### الصدى الذي سبق الصوت

■ مشوش بصورة موصوفة في عمل رجباني وجوب على أي شيء يتعلق بالمرآة في ما أقوله، أكتبه، أو أعيشه ترائي الطرح مؤلاً جديداً بدلاً من التشديد ودعاء الجواب تحت إبطي: هل لدينا في الواقع جسم واحد يمكن اعتباره الشعر العربي الحديث، أم مستحوب أيضاً لذلك وجوداً مشكوكاً فيه في اللحظة المعيشة، ضمن الطرف براهي

يتمل إلى: إن تشبه أولئك الأستورقراطيين المستوصفين في قصور غرورة ومبوبة عند الثورة، طعن في المقاعد المفاضة جدها وترجم على الملقى معصياً وبهذو، فصلاً من مكتوبة بآثار ورويا بالدم، وكل حرارتها التلذذ جملته. مع ذلك لا أظن أن الشاعر يمكن أن يعطي: «مها بلعت متطقية النقد وهي طشت جدلية التاريخ» إنها اللحظة الزاهية. وليس استهلالاً مرجحاً قبل أن الشعر الذي يحيا هو التجسيم الرويوي (الفاجم أحياناً) للوعي الجاهل، فشي اكتشفت سائر الدلائل سوف يقدون الشعر العربي الحديث إلى سوى الصدى الذي سبق الصوت، ليصبح في الآن الصوت الذي يرسم الصورة

#### الشاعر لهم اليوم هو التناقض الحقيقي للانحطاط

#### الواقع، عن الشعر

يشكو الواقع الاجتماعي العربي من كل الشكاوى المشروعة لحين في أنحاء منطقة إنساناً تنظم في الداخل، وتعرض قرات الحداثة، التي نمر بها مصداقاً في عتبة كسولة في شعاره لكب إنهاك بهمهم قواد باطاف عظمه، فلا يكاد تعبر لساوس وتصل حتى يعود لحضات عثرنا، من جوا ومن برا، كيف والحال هذه يمكناً والساح في تكوين الموج الحلو» من هنا يصي إلى حد البهانة، الشعر عن معنة من الواقع لكنه بذلك يحقق التمثيل الأسفل لسقوط الواقع

#### تستمر الحداثة

هذا اللفظ المسط حول الحداثة بلا أي معنى، فمن قال إن الحداثة مرحلة انتهت ويات لزاماً علينا تأنيها أو تفقيها؟ وما هي الطواهر والأسباب الدافعة إلى التكرية الحاصلة حول الحداثة؟ ثلاث أربع حداث وأسها، يعدد أصعب اليد وحفة قصائد، فإذا يا نكاد نطلب تدخل الاسم المتجدة حل الإشكال.

طرح الطرح حول الحداثة إيهام في قناع مكشوف، بل كمال منق باعط من سوء الظن والخيفة فالدنيا الوحيدة إطلالة وقوف القدر في عطة مقفرة قلتمسرة الحداثة، وهي مستمرة حكياً، والإشارة إلى فراغها من المحتوى محاولة بليلة لمحو شرط الحداثة، يمكن أن تتجج مرحلياً، لكن لا ثلاث ماثلة لي توقف الطواهر حتى ثبت الربيع من جديد □

#### معظم الشعر الحديث كشكل صور

■ حين أسمع شخصاً يشكو القوي في الثقافة استمد للهرب، أرى شيخ الشرطي وراء هذه الشكوى. كل شيء للقوي قمع وإهزيم، حتى، ورويا خصوصاً، إذ تم ذلك باسم لوف، حد لا يعني أن القوي لا تزفحي، وأن السلطة لا تستطيع تطويق أيضاً وأقص

#### جناح الأسود

بالسعة كل مصعد جبهة تدعوي الله تيه أو لادانية تقوم إلى حله في جهنم أو عاه ثابت، فله شمعهم، في لتكرار، كل صرحه احتجاج في مخمعاتنا (الأسهل مثلاً في مكر في أهية والبالك) سخون، عن طريق الموصلة أو غيرها، إلى مصادة استهلاكية وقد لاحظت هسري ميشويك (Henri Meschonnet) في الجزء الثاني من كتابه «لاجل الشعرية» (Pour la poésie)، المسرد ذاته تقريباً في تمثيل حركة طليعية مثل قول كل (Tel Quel) مع بعض أعلام الطرّف الفردي في تاريخ الكتابة، مثل الحلاوية ومعيوس وأرتو وباتني وسد ولتر ماروب، صيرره الخصوصية الفردية أنها، حين تصل إلى أقصى حدودها، لا يمكن أن تمرى إلى تقليدها وتكرارها، لكن تكرارها حياته هو المشكلة في شعره حديث أن الموصلة جاءت قبل الفردية، العالم جاء قبل الخاص، وكبحال جديد للبحث عن الخصوصية التي تصبح نصّاً واعياً لكل بحثها عنها. فما الانحطاط عن القارئ؟ طليط طاهرة عربية حاصلة بالشعر في هذا الوقت وهذا المكان، المسرحيات الأقرب إلى التانوسية لا تزال، وليس عندما فقط، نخسد سحدا ما كثر من نجاح في مسرحية راقية حذيرة بها الاسم، حتى لو كانت تدعي شمسمة أو طليط الجبهة، وشعر Schoenberg الذي تعد أفعاله وإبعاده غطة غز، مصغية في تزيح الموسيقى، إلى سوى سموعاً أكثر من موسيقيين فوته، أو عود، «ألق، يتقدمو» لمعوسى مغرم، قدم هو وتصلص الاختصاصير نوراي

يكتسب على مسرحياته يقامه رواج أكبر لمسرحياته . الأزمة إذاً نعم كما يُظن  
ولكي نطلّ في الشعر، لا مفرّ في نظري من الاعتراف بأن التواصل مع  
القاريء والشهيرة كان ولهما حاصراً بمرحلة الستينات استمر أكثر مما يجب  
بعدها وبمعة فكرة والتلف المعصري، ودفعات الانزمام (الآتي من عرب  
هالية الأربعينات) لذلك نعت، حين لم يعد الالتزام (المعاصري) كافيًا،  
عندما الانشراح إلى قضية، وتجلّت بالإعجاب، عبر المرث أحيات، بشعر  
الأرض المحتلة، أو بمصادرة خلق مثيل، في لبنان مثلاً، هذه المظنّة، عبر  
شعر الحبيب المتعلّق داته كان الطريقة الوحيدة، مع الأسف، للتعلّق  
مع نتائج الشعراء والتشقيع، في بعض الأنظمة العربية. كل هذا لا علاقه  
له بالشعر، بقولها الآن ولكن هذا حرّز روكّد الشعر الحديث الأشكال  
الشعرية من الأروان، عبر الشعر الصليبي وقصيدة الشعر، ومن الشعراء  
القدمية، عبر الصورة؟ إنهم معظمهم موجود مصاصين جديدة لا تسع  
القولب بتقديمه من الدني حله هذه الانتقالة. اكتشفوا الصورة الشعرية،  
وسرعان ما استعملوها كأداة جديدة للتخاطب. ولكن ردّ الاعتبار أخيراً في  
أوروبا إلى الشعلة وعلم البيان سيجدنا إلى طرفة البداية، ماذا يبقى من  
وهم الصورة حين يكشف قاريء الشعر الحديث، عبر النقد  
أحدث أو جرحه، أن معظم هذه «الظواهر» يمكن، في التحليل الأخير،  
أن يردّ إلى صور يبيّنه لوليت، أي إلى تشبيه أو استعارة أو كناية الخ.  
حي من جيون، صورة على الملاحه القديمة، وحاول موسيقى التعيلة  
ومصطلح الموسيقى الداخلية الذي لا يزال غائبًا، على موسيقى العرض  
«تحليل» حل الشعر معروفاً بالتأنيص (نعني أنه من حسن) - يمكن  
والضوضاء، شكل قيمته في كونه جديداً، وأكثر اتساعاً للضوضاء،  
ومضمون هو الأساس أو إنتاج مضمونه. هذا ما أدت إليه فكرة جد،  
شكل عام، في الطريقة والتطبيق شعر لا قيمة له خارج ما يعبه،  
بعبه على خارج كل مضمون شعري. وإن جد نوحه، هذه هي طبيعة  
خط فاس الدامل أحياتاً، في مقبرة بصيغة الجمع «لأدبيس» حيث يرى  
لفاء موعفاً بين العرفانية الصوفية من جهة والاستيمولوجيا الشعرية القديمة  
في الضرب من جهة ثانية. أما الشعر الذي لا يعرفه هذا التأنيص -  
الشكل والمضمون، ولا يحتاج إلى شيء، خارج فرامته ليحدث التسرية،  
التي ست ودعت إليه، دون أن يكون ممكّراً إلى طعم شرّ مدني. دم  
أجدّه جتمعه إلا في دله» و«الراس المظنوع» و«ماضي الأيام الأنيّة» لأسى  
الحاج. لا أقول إنني لم أجد شعراً حقيقياً خارج هذه الكتب ولكن غلّة  
حاجس التجديد المحي والطابع «المعصري»، التعليمي، حكائي، في جملة  
شعراء، وبعد الذين أطافوا وعاصروها في العالم العربي، أقصرت كثيراً  
بأشعار تلك المرحلة. والشعراء الذين حاولوا التخلص من الموروثات  
والرموز الحديثة المشتركة هربوا إلى التجديد الشكلي تحريك قصائدهم إلى  
تشكيل صور وهذا ما عباه يدر شاكر السبيح على أدونيس في رسالة إلى  
جملة شعراء، في هذه الثلاث لثلاث لشعر الستينات، خارج كل أبوة نظرية  
لأن حركة تجديد، نطل الكلمة بقطي والموسيقى ليست مرتبطة على  
القصدية تركيب إسم أو مرافقة أو موسيقى تصويرية، والصورة ليست  
رؤية توصيفية، والتأنيص ليس تجميعاً وحشداً. وأستغرب، ما دام النقد  
الضخماني، الخاضع حتى الآن لكل الستينات، هو الأشيع، أن يبقى مثل  
هذا الشعر عبر مهمهم

أنا كما في مجتمع نام  
هنا لا ينش  
أن شعراء يصعب  
أن يكون  
-نابيا-  
أو أن يكون  
علا نانا  
في عوالم الشعر

وعالمها بقدر ما يحصر نفسه في احتصاصه - لم تعد صورة البطل بوجهيهما  
الهراري (سطل الأسطورة) - الشاعر - القائد - المعلم - والي (الشاعر  
المفرد) علامة للشاعر المعاصر  
الفرادة البلاغية هي أكثر ما يميّز قنوسا اليوم. وهكذا تنكّز في  
الكتابات المعاصرة (كما في بقية القرون) صورة تعدّد الشمس واحتواء  
المسكر، يمكن أن ترى في ذلك استنباطاً حوياً (phobique) رؤية  
الامتصاص البورية، تلك الشمس الزائلة التي تبدو حوياً زوال دائم،  
كما يمكن أن ترى في ذلك تعدد الاحتصاصات الذي لم يعد يمكن  
الاستعانة به للإحاطة بالخلفية الواحدة.

وأخيراً، البس مهيأ في كشاعر أن يكون مقبلاً حولي باختصاصات  
أصغلتني الألقاب والمهندسين وعلمني الفيزياء والكيمياء والدراسيات...  
مع أنهم خرجوا معي من بيتا واحدة وتعلّموا معي في مدرسة واحدة...  
وأن يكون موعظاً للحجة منسجاً جهلهم باختصاصي؟ إن بعض الشعراء  
اختصاص وليس جديداً أن ترى بعض القراء أو النقاد أو حتى الشعراء  
يُتدوّن معرفة كبيرة بعدد محصور من الشعراء، بين نعت فعله حبرتهم بشعر  
الأخريين إلى مستوى المهمل في الشام.

ربما هذا انحطاط، ربما كما ونكّر حجباً كيلا يهرب به، لكنني أفضل  
عرة شعر هذه أرسله عن رسوبية مهنة استبنت ثقيداً، فهي أشرفت،  
بالثراء العربي متفرصاً أو مبدداً. كل الطرق العملية أفضل من «شعر  
النائب» في الواقع. أما قرة الشعر على في شعر هذه أرحمة، فيسود النقد  
بحاجة إلى بعض المسألة لكي يقدّر

كلّ، لا بعد الشعر وديوان العرب! مؤسف أن عقده حالة العمة هذه،  
ولكن الأذى إلى الأسف أن بعض عيون على الحقيقة يستملك بالهوسية  
الفتنة التي يروى لنا أن نعتّها بها، جاهليهم العالم الذي يتجاهلها،  
وخاصةً في فضاء في عجلة صفة يرد العرب، بتشجيعها في إعلام، أن  
نقيل كما ينبغي. فها هو الشعر إذاً من العام الثالث، إذاً من  
صحيح ضم - لهذا لا ينبغي أن شعرنا يجب أن يكون نهائياً، أو أن يكون  
هذا ثالثاً في عوالم الشعر.

تأ الحديثة مفهوم نفسيه آخر لا يسمي شاعر ولا باقة ولا قارئاً  
للشعر. ويضجرتي أن أصغر دائماً إلى العودة إليه. منذ أن وضع الشعراء  
والشاعرون مصطلح الحديثة، كان عليهم أن يدافعوا عنه باستمرار ضد  
انحطاطه إلى التجديدية. الشعراء الذين طُلّوا وحديثين، على مدى  
العصور، كانوا دائماً مشغولين بشيء أهم ثم هذه تسميات مثلها اسم  
الموسيقى المعاصرة (musique contemporaine) الذي يطلق على الأناث  
الموسيقية للاتينية التي انتشرت بعد شرغ وألبان برغ (Alban Berg)  
وأنتون ويرن (Anton Webern) وجون كايج (John Cage) ... مهل  
هذه الموسيقى أكثر متعاصرة من أغاني الموجة الحديثة أو أغاني الموهبات؟  
هناك الكثير من الساذجة أو التعبير عبر المرور في التلقين بملكات الحديثة  
والثقوب عندها في المحدثين الحاصنين (٢٥ و٣٦) الذين جندت للحداثة  
فيها جملة مبرهنة، مدداً كثيراً من المفكرين والكتّاب يلاحظ تضارح واضح  
وكثير في محاولة توظيف المسامحة (الذين منهم نشرو الموهوم) عموهم  
المكرية في كلام على الحداثة على مفهوم لا يحدد بعد، ومع ذلك اتخذ  
صفة الموهوم يذكّر ذلك بشعره و«الفعل الموزني» الذي تدور حوله  
رواية والرجل الذي لا اختصاص له لروبرت موزيل (R. Musil) كلهم  
مدعورين إلى المساحة في الموهوم، كلهم حواء في الموهوم ومعروفون  
يحب أن يربّح ومن يحب أن ينحى، ومع ذلك لا أحد يطلب من الآخر  
تبريراً لهذا الاسم («الفعل الموزني» «خداة» أو تعبيراً له بكتنود نان  
لا يميّزوا بين الموهوم ورواهم □

■ ليس من طبيعة الشعر أن يمثل لأبطال كتابية أخرى تنبئ له أن يواجه العالم بمعاهيم تتالعق الواقع المدمس وتسرق إلى الاقتراب منه والديش مع في مطن أنه ما يكون مغرور دلحية الزوسية، بل من طبيعته أن يبلغ العالم من باب الاستعداد به لا من باب الاستسلام له

## عقل العويسة

وبالتالي دون من جوهر الشعر أن يكون نزمة مع الآخرين في الطع والتوجه وإذا كانت هذه حالة الشعر أساساً، فمن باب أولى أن تكون كذلك حالة الشعر الحديث والحقيقة أنه يواجه في معنى ما لزومة لا تواجها اجناس أدبية أخرى كالقصة والرواية والسيرة لأنها قصة ورواية وسيرة. هذه الأجسام من طبيعتها أن تلاصق العالم بمقتضى إشكالية معينة إشكالية الشعر. إن يتم بصياغة هذا بلغة فيها من هذا العالم أكثر مما يستطيع الشعر أن يقدل به لأنه شعر. فإذا كان هذا الأجناس بقدر ما يعالج الشعر في مواضعه هذا العالم، على أن التوجهات الحديثة في الرواية والقصة والسيرة صارت اليوم هي الأخرى في لزومة مع الواقع العربي الراسخ

إن الأزمة في الواقع الشعري هي بعض أجل خصوصية الشيطانية النبيلة. وكلما تجردت هذه الأزمة، اقترب من الجوهر الذي يمثل عنه إن أزمة الشعر العربي الحديث هي أعت الحورية ودينتها، وهي في طبيعة الحياة الدلعية للعمل الشعري، إن أزمة الشعر هي فوضه داخل هذا (الانظام) الترتيب الذي يلف العالم. وهذه الأزمة / الفوضى في الانظام الواقع في قلب هذه الترتيبات الخفية التي يريدها العالم أن تنظم فيها. ثمة حاجة إلى القول أن داخل هذه الأزمة / الفوضى انظاماً ثابتاً لا يدرك بالوعي العقلي المباشر بل ثمة حاجة إلى إدراكه بآليات الحركية المعقدة التي تترافق بمصاهرة وشكائات متعاقبة

أما وإن الشعر العربي لم يستطع أن يخلق نموذجاً فاعثاً انه جدي يسعى الشعر العربي إلى سموه يصل إليه ويستمكن فيه تلك حينئذ السامع، نعلم موت هذا الشعر وانكماشه إلى الفهم السلفي الذي يحتاج دائماً إلى أصل يطمئن إليه

والشعر العربي الحديث ليس ظاهرة اصلاحية أو احتاجية أو أحلالية كي يسعى إلى تغيير الواقع السائد. إن ثمة واقعاً آخر يتماهى معه الشعر. ويبدو ما تتمسك القصيدة من خلق عالمها الآخر، تتمسك بالتالي في تغيير العالم وإقامة عالم آخر على انقاضه. اعتقد أن بعض الشعر الحديث كمن من اختراع هذا العالم، وعكس في ان معاً من هدم الواقع، وإطاحته، وتغييره، وساء ملكته في العراق الكلب الذي يثيره الحبال لحظة انفجاره لإهـ

لا يطرح لشعر العربي الحديث في رأيي إلى تعبير الواقع أو تقييده ان هـه يمثل في خلق حالة وهمية من التعبير. وأني قرأ منهم ما ان للشعر وظيفة تورية على المستوى الواقعي. يوقع حد الشعر في حقيقة ما تقع فيه المفاهيم الإصلاحيية والثورية بمعناها الثوري المباشر ليس للشعر وظيفة له غير داته ويبدو له غايه غير عنه عماد / فترسح الإهفة الكاسية لكتبتة بذاتها. انه كحسد المرأة الذي هو غاية داته

ثمة تقنيات يتوجب التعرف عليها في السؤال الذي تطرحه مجلة «الثاقبة» أما الأولى تلك التي تشر إلى الانفعال بين القصيدة العربية الحديثة والقرء. وهذه القصيدة حقيقة بقدر حقيقة الانفعال بين «واقع» الإنسان العربي و«الغاش» الذي تتحرك فيه القصيدة الحديثة. وإذا كان ثمة تباعد بين «الواقع» و«الغاش» فمرد ذلك إلى سيطرة هذا

الواقع على القارئ العربي عموماً باستثناء القارئ، الذي تمكن من الخروج من دائرة هذا الواقع مفتشاً عن قيم ثقافية وإبداعية وفكرية واحتجاجية أخرى. هذا المسمى قد يكون من الجائز العودة بقضية الشعر العربي الحديث إلى الإشكالية الجوهرية التي تواجه المجتمعات العربية. وهي مشكلة تحمل «الخروج» عن المقاييس السائدة نوعاً من العربة لا بعينها الشعر الحديث فصبغ بل بعينها في الأصغر العقل العربي المتحول في مواجهته القوانين الثابتة التي تتحكم به من ها هان الأزمة التي تحدثت عب «الثاقبة» هي ظاهرة إيجابيه وصحية في طبيعة نوحه «قصيدة العربية الحديثة». وكلما كانت هذه الأزمة قوية توضحت خصوصية الانهيار التي تتربى لها القصيدة الحديثة وشراسة الخلاف بين الواقع العام وهذه القصيدة

وكما أن القصيدة العربية الحديثة هي نتاج إبداعي غير جازع وغير متوقع في سياق العقلة الفكرية والاجتماعية الثابتة، فمن الطبيعي بالتالي أن تكون في لزومة مع القارئ العربي المغموس في سياق عقله فكرياً واجتماعياً ثابتاً.

أما القضية الثانية تلك التي تتناول من وجود العيب الحقيقي في الشاعر نفسه. وهي حقيقة أن بعض العيب موجود فيها لكن بعض العيب قد يتلبس بعض العيب في أي أمر. وذلك أمر طبيعي لأن الأصل المحصن لا تثبت الفصح فحسب بل بالظلمات أيضاً. لكن هذا لا يفترض أن يوقع القارئ، للتصور في الحديثة عااللة شعبة، أكانت مزينة أم حنيفة. لكن العيب الذي ترى تخالفه العين الزجاجية التي تحقد في فراع عدم القصيدة العربية الحديثة ليست سلاً ناقصاً أو شوهها، إنما سبل جميل ملي، بالمتعة، وملي أيضاً بجذلية الحظية والقداسة. إنما جعل سبل في الحياة العربية على الإحلال

## عالم يتجهل صاحبه الحقيقية

بأنما الشعر عموماً من المصطلحات لأنها تتفقد إشكاليته الجوهرية. فكل المصطلحات لا تراعى طبيعة العمل الشعري وخصوصية العميقة بل هي قيمة فقط. أما التقاربات النظرية والتفدية التي تصطبح إلى تشبه «احتراق»، وهي لا تؤيده لأنها لا تفسره. هي الظن الذي لا يعكس الأصل أجناس بل يريد أن يتحده به ولا يستطيع. من ها فاق مصطلح الحديثة إشكالية لا تحس النتج الشعري محدثاته من غس ما يقان هذا النتج والسؤال: إلى أصح مصطلح الحديثة دوراً أم لا يصبح كذلك ففعية عصب حانية أذا قيس بالشعر الحديث عه. أما إعادة داتها ويست عملاً تكترياً يرتبط بتغير رسمية محددة، بل هي إشكالية حصارية تنوق الرس الصين بواقعه المصري. أما الفعل الذي ينشق دائماً هيا جنون الموقف العميق والتمرد، وهو ربا يصير فارغاً لأن العالم تقرب، وهو كثير المفرد المشه التي لا تعرف ساحاتها الحقيقية

أما الشاعر الحديث هو الآخر الذي كان يعرف سر تلك الحاقية الشيطانية منذ الجاهلية وما قبلها، وهو الذي تصور العالم وما يزال كتلة قاطعة من المحر يخرتها لا ليتبره أن يمتزج فحسب بل ليحرق يمس الكون ويعد قداسه التبة □

## الشعر العربي

ليس

ظاهرة اصلاحية

أو احتجاجية

أو أخلاقية

كي يسعى إلى تغيير

الواقع السائد

# يسمع ولا يقرأ؟

عبد القني مسرو

لا تشريف « وانه « متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً » .  
و « الحق قد تعرض لزارقاني ، ليس الأول الذي يواجهه  
هذا الشاعر ، ولا غيره ، ولن يكون الأخير ، ففي كل يوم ، يطلع علبا  
سلطوي ، في مكان ما ، في بلد ما ، بقرار أو حادثة ، مداورة أو مباشرة ،  
مستغلاً سلطة أصعب له ، فأساء التصرف بها بينما يفترض أنه مؤلف  
عليها .

ونحن اليوم ، كناشرون عرب ، نعاتي الأيمن من أذى بعض هؤلاء  
السلطويين ، قد نضطر في وقت لاحق إلى الاقصاص عنهم بالواقع  
والإساءة ، ونكتشف أوجههم ونضع الأهميهم الرخيصة ، ونلت نظر  
أصحاب القرار ، وذوي الشأن ، إلى تلك الموهلة المعيبة التي تدور في بعض  
الكواكب الرسمية ، من دون مرور ولا سبب .

نحن نسعى مثلاً ، عند ستين ، لاستحصان قرارقاني حول إصداراتنا  
من الكتب العربية من إحدى الدويلات ، ولا ندري ، أي سبب لذلك  
سوى الغرض والاستهتار والعقد التي تتميز بها بعض النفوس المريضة .  
قد « الشاهد » ممنوعة شفهيا من التوزيع ، ولا يجوز التوكيل على إصدار قرار  
حظي يهد سناً . وقد يستطيع سعادته ، أن يجد جلاوته إلى حين ،  
مصادرة « الد » ، ولكن إلى أين المفر ؟

في كثير من الدول العربية التي تعتمد « الرقابة » كطعام للحكم ، يتم  
عادة ، استصدار قرار خطي ، بإقصاص الكتاب أو منعه ، من دون الإعلان  
عن البطلان ، وليس يصدر وتسلم بهذه القرارات رغم أننا لا نعتقد بجدواها  
ولا نتمتع بمسرها ، لأننا سلطوياً مستهتراً ، نحتفظ بجلف خاص له ،  
يرفض حتى الآن إبلأعنا ، خطيها أو شفهيها ، بأي قرار ، بشأن كل  
مصادراتنا من الكتب رغم فهي أكثر من ستين من المراجعة والتأنيب ، مع  
أنه سريع البديهة وكثير الحركة ، في إصدار القرارات بمصادرة بعض الكتب  
أو المجلات ، والغريب الغريب فعلاً أن ادعاء العفة والحرص على عقول  
مواطنيه وتفكيرهم لم يردعه حتى الآن عن منع استيراد الغانيات وإيأحة  
استيراد الأفلام المخالفة وغيرها .

نطمئن هذا السلطوي ، أن مواطنيه يشتركون كل الكتب وقرأون كل  
ما يقع دخوله إلى بلادهم وأنهم سيضربون عليه اليوم وفدا .

في لبنان ، خلال الخمسينات ، كان هناك اداري متسلط ، في وره  
الاقتصاد ، يتسلط بوظفته الرسمية ، و يرفض توقيع معاملة تجارية لأحد  
الشعراء من أبناء بلدته فهو لا يرفض المعاملة ولا يقبلها حتى طار صواب  
الشاعر فكتب إليه بيتين من الشعر ما زال يترددان على لسان الجماهير  
اللبنانية حتى اليوم حيث قال له :

يا مدير الاقتصاد الوطني

دلتني من أين أصبحت غني

لم نهاجر ، لم نتاجر ، لم نرت

عن أي بلد فقد غير الرمن

ونرجو أن يقرأ صاحبنا ، أو يسع لأنه لا يقرأ ، هذا الكلام ، لعله  
يعتبر ، ولقد أعذر من أشر ؟

■ بروي عن الشاعر الكبير زارقاني أنه قبل حوالي أكثر من حمة عشر  
عاماً ، عندما كان يمارس الكتابة في إحدى المجلات الأسبوعية في بيروت ،  
اصطدم في حوار مع أحد وزراء الإعلام الخليج ، عندما أمر الوزير على مراقبة  
المجلة ومصادرتها كل اسبوع ، بسبب ما كان يكتبه الأستاذ زارقي في  
الصفحات الأولى من المجلة .

والأستاذ زارقي يدع في النشر ، كما يدع في الشعر ، وهو حريص في نشره  
كما في شعره على أن يمرر من تطلمات المواطن العربي ، و ينقل مأسوبه  
لراقبي بما يتوج به أفئدة الناس ، على اختلاف أهولهم وميولهم ، بعيداً عن  
الاستغلال أو الهاترة ، وأكثر بدأ من العصبيات الخريبة أو النسبسية . إلا  
أنه رغم كنه دبلوماسي ، التي أنقذها من خلال محارساته الطويلة في العمل  
الدبلوماسي ، ورفض ما يسمي بـ « مثل كل شاعر كبير ، من حساسية  
وعنفوان ورفافة حس ، فإن كتاباته ، لم تعجب مزاج وزير متعصب لم  
يمكن بملك من مواهب الدنيا ، سوى إرث عائلي ، وسلطة موروثة ، وغباء  
مسطح انطير ، وثروة من مجتهدي في تحصيلها كان يدهرها على الغانيات ،  
واثر بانيه ، وبعض المرتقة من الصحافيين ونسكس ، غير لا يجوز سبهم  
أي جمعة ، والذين يعرضون كتاباتهم ومنا كبرهم ، من علمي نعم ، بره  
أي مستغل أو طاب شهرة ، ووكاد ذلك عن حسب صميمه وكرامتهم  
ومزنتهم !

في ذلك الوقت ، كتب لربار ، بعفوانه الموهوب رسالة إلى ذلك الوزير رداً  
كانت آخر رسالة له في الكتابة النثرية في الصحافة . حرية في بيروت  
انحصرت فيها بسطوة قليلة تاريخياً كاملاً من الصراع بين السلطة وحرية الفكر ،  
وعكس فيها سطوة الكلمة وقوتها وأهميتها ، عندما قال له : هل يذكر  
التاريخ من كان وزيراً للإعلام في عهد شكري ؟

صحيح ! هل يذكر أحدنا من كان وزيراً للإعلام أو الثقافة قبل عقد أو  
عشرين من الزمن من أي بلد عربي ؟ وهل ينسى عربي واحد ، من هذا  
الجيل أو من الذي بعده ، الشاعر زارقاني .. تماماً كما لا ينسى عربي  
واحد ، شعراء عفاقة آخرين ، تركوا أثراً وبصمات تغلدهم أبد الدهر ؟

قد تكون هذه الإشارة رسالة جديدة ومكررة من كل كاتب ، أو حامل  
قلم ، إلى ضمير وجدان أولئك المسؤولين في كل بلد عربي ، الذين  
يعيشون ، من خلال سطوتهم في التحليل والتجريم والإفصاح والمصادرة  
وليس الحريات وكتب الأقواء ، وأصدام الفكر ، بأن صميمهم سيكون في  
مزلة التاريخ بينما أعطوا القدرة والسلطة ليكونوا في مركز الصدارة .

إن التاريخ العربي حافل بالدروس والأمثلة التي يجب أن تكون عبرة  
لكل مسؤول عربي يسأل نفسه ومحاسب ضميره : أي أثر ستركه عندما  
يطو عليه الزمن و يتبدد عن السلطة و يته في جهال السنان .

وهل يحتاج مسؤول عربي إلى أن نذكره بالتاريخ بينما يفترض فيه ،  
من خلال إنيائه ورسوله ، أن يعلم بأن الحساب صيريم الدين ، وأن  
من « يحصل مثقال ذرة خيراً يره ومن يعمل مثقال ذرة شراً يره » وأما  
« الأعمال بالنيات » ، وأن خدمة العامة ومسؤولية السلطة هي « تكليف

# بيانات من الاسلام السياسي

■ في الأسبوع الأخير من شهر مارس (آذار) ١٩٨٩ أصدر أحمد تيارت الاسلام السياسي كتابين ، الأول عنوانه « قضية صدام رشدي - مصف حديد في صراع الاسلام والعرب » ، والاخر عنوانه « لطريق الى مومل عبر حارة نجيب »

محفوط « والكتابان مصريان تأليفاً وشرأ ، ومن ثم فهما يعبران أساساً عن أحد حيووط وخطوط الحركة الفكرية - السياسية المصرية . بل انهما يعبران عن أحد حيووط وخطوط الحركة الاسلامية في مصر ، وليس عن كل هذه الحركة . ولكن هذا التدقيق لا يعني أن « المنكر » المطروح في الكتابين يستجيب لهذه الدرجة أو تلك لاتجاهات الاسلام السياسي العامة ، وأيضاً للاتجاهات الاسلامية عند الأحزاب السياسية الأخرى بما فيها الحزب الحاكم نفسه الذي يرفض ما يسميه « بالتطرف » رسمياً . بل انني أذهب الى حد القول بأن الفكر المطروح في هذين الكتابين يعد صداه الواسع لدى الغالبية الساحقة من شرائح المجتمع المصري بما فيها الشرائع المسيحية . وليس خالياً من المفري أن يقف كاهن قبطي غير متعصب في حفل رسمي للدعاة المسلمين حضره رئيس الجمهورية ، وإذا هذا الكاهن ويقاجيه الجميع - والرئيس يلقي كلمته - هاتفا : « نحن ضد سلمان رشدي ، ونحن ضد آيات شيطانية » .

وبالطبع لم يكن أحد قد طلب من هذا الكاهن أن يصرخ بهذا الغتاف ، ولكنه اتخذ المبادرة من دون توجيه أو استشارة فتأ منه أنه بذلك يحامل المسلمين . وبالفعل فقد سجل جمال سلطان في كتابه « قضية سلمان رشدي » ما يلي « وقد أعلن أقباط مصر في صراحة كاملة أنهم يرفضون ما جاء في كتاب سلمان



قضية سلمان رشدي . ملف حديد في صراع الاسلام والعرب

جمال سلطان  
دار الرسالة . القاهرة . ١٩٨٩



الطريق الى نوبل ١٩٨٨ عبر حارة نجيب محفوط

د محمد يحيى / محقق شرقي  
أمة برس للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٨٩

رشدی من اهانة الاسلام واعتداء على السلمین ، فجلوا بذلك سابقة حسنة لا دلائلها » (ص ٢٤) .

وهكذا فقد أشرعناف كاهن قبطي في حفل اسلامي هذا «الصدى» الذي سيختلف إيقاعه بعد قليل حين يسجل الكتاب الثاني «الطريق الى بابل» ان بطريركية الاقباط الارثوذكس قد احتفلت وكُرِّمت نجيب محفوظ بمناسبة حصوله على الجائزة العالمية .

ولكن الدلالة يتيسر هي هي : إن الغالبية الساحقة من «الجماهير» التي تكاد فانها الاساسية الامامية ضحية في سبيل لقصة الخبز وعتماني أهوالاً مرموعة في سبيل الحد الأدنى من الحياة ويزهوا للجهد المركب غزواً مكشعاً لقشرة الوصي ، ليس لديها ما يتبع من المشاركة «الوجدانية» في لمن سلمان رشدي الذي لا تعرفه وإن تقرأ له حرفاً في الحاضر أو في المستقبل . ذلك أنه بعداً عن نشاط الجماعات الاسلامية السري والعنفي ، هناك في الجوع العام ما يشبه الغارات الفكرية السامة أو المهددة . فقد انعزلت الشخصية أكثر من أي وقت مضى ، وأضحت الأفكار المناوئة للسموم تدور في حلقات مُغررة كالمدحان في الهواء .

ولأول مرة أصبح من الممكن أن نكتب ما نشاء ، ولكن دون تائب يذكر . وليست مصادفة لذلك أن تكون حالة «السلامة» هي الشحنة التي تدفع الناس الى الترياً في الطرقات العامة أو أنها تطاردهم فيضنون كأن شيئاً نلعب ظهورهم بسيطا من نار . هكذا سقط الارتباط بين المواطن والمعمل العام ، أياً كان هذا العمل العام ، سواء في حزب أو جمعية غيرية . وكما أننا نرى المشكلة في الحوزة «التي لا تعبد ولا يسميها أحد» فثابت أيضاً في رمل «التصديقية» الحرية «التي طال انتظارها» ولكن أجدلاً لا يتحجب سياسية . الحزب في مصر هو الجريدة . أما العمل السياسي فلا أحد يُقبل عليه ، سواء كان الحزب ممرضاً أو حاكماً . هناك حادة

«السلامة» لها ماضٍ ولها حاضر . للماضي هواتيم العمل الحزبي في الحقبة الناصرية ، لمصلحة النظام ، وتصفية الاستقلال التنظيمي عند الوطان المصري بسلسلة من الجراحات النفسية والجسدية الالهية . والماضي أيضاً هو استراخ العمل السياسي كالتبانيات الزجاجية في مزرعة النظام الساداتي الذي «بأمر» الى ولادة ثلاثة أحزاب في دار الاتحاد الاشتراكي ثم أطلقها بعد أن حدد لها أن أين تذهب يدياً و يساراً ووسطاً . ففقدت المصداقية عند الناس . وحين قرر البعض كان الوقت قد فات . أما الحاضر ، فهو الأرض الخراب التي أسفر عنها الانفجار الاقتصادي المتوحش والهجرة الى النطف والصلح مع العدو ، فالتفتت المعايير وسلم القيم ولم تحل مكانها معايير وقيم جنيده ، وإنما حلت الجرائم التي تحدثت في مصر للمرة الأولى عندما أصبح الاختلاس والتهرب والرشوة هي الطرق القصيرة الى الثراء ، ولم يعد هناك حلم جماعي وطني أو قومي أو انساني . وإنما أضحي «البحث عن خرج» أو مهرب أو ملجأ هو الشغل الشاغل لمن نسميه بالمواطن العادي . وقد تبتدى «الخلاص» في ثلاث وسائل ، قد يجد المواطن صالته في إحداها أو في اثنتين أو قوبها جميعا حسب «الحال» . هذه الوسائل

لم يعد هناك حلم جماعي وطني أو قومي أو انساني وإنما انحصر البحث عن مهرب هو الشغل الشاغل لمن نسميه بالمواطن العادي

ليست طبقية ، فقد اخترقت الجسد الوطني بمختلف طبقاته ، وليست رمنية لأنها تنكتت من كل الأجيال .

أما الوسيلة الأولى فهي التزايد المكناني المروع ، وكأننا أمام ظاهرة الانتحار الجماعي بالمزيد من التكاثر ، رغم كل ما يقال عن أزمة الزواج والاسكان والفقر . والوسيلة الثانية هي الايمان على أحدث منجزات التحدير . والوسيلة الثالثة هي اللجوء الى التنظيم الدنيوي أو الديني الاجتماعي أو البني السياسي ، والوسائل الثلاث مرتبطة ببعضها بعضاً من ناحية ، ومرتبطة بالانهيارات الكبرى في الاقتصاد والفكر من ناحية أخرى .

في هذا المناخ يحصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل التي تعدد لجنتها يوضح أنها تقدر روايته «أولاد حارتنا» تقديراً عالياً ، فيقيم الناس الافراح والبهالي اللامح وتحول مصر من أقصاها الى أقصاها الى أفنية من أصعاق القلب . وفي هذا المناخ أيضاً تصل ضجة سلمان رشدي الذي لم يقرأ أكثر من عدد أصابع اليدين فيشيع في «الجو» غضب عام . لم يكن المصريون قد قرأوا نجيب محفوظ حين فربوا (ماذا تساوي قراءة عشرات الآلاف في شعب يصل هذا العام الى خمسة وخمسين مليوناً ؟) . ولم يكن المصريون قد قرأوا سلمان رشدي حين غضبوا . غير أنهم في الحالين سرعان ما يجرون ظهورهم للفرح والغضب معاً ، الى حالة «اللامبالاة» التي تشر الانفجار للكلاني الرهيب والادمان والمبالغة في التطاهر الديني الى حدود التفتاخص الكاريكاتيري أحياناً (كما هو شأن الحجاب مثلاً بحيث لم يعد في أغلبه الأهم هو الحجاب الاسلامي المعروف بل هو صورة مزرقة وملونة ومتغيرة من لندن وباريس ، وقضي المحبات ود الشك بذهبن يابدي صدقاتهم أو رحلهم في الشوارع البلية ، وكل شوطيه التيل لوني القوارب وصحاري الحرم والحدائق المزهرة ... الخ) .

في هذا الطقس السلبا بالغازات الفكرية السامة ، يكتب جمال سلطان في «تقصية سلمان رشدي» عن «المخططات الاوربية الصليبية العابرة في ديار الاسلام (التي تمتد) على تحريك نفر من اذنانها ، من طرف خفي ، ليخرجوا على العالم بكتابات مؤقته توقيتاً مضبوطاً ، تحدث ما يشبه الصدمة العقلية والوجدانية للمسلمين ، وتحاول التثوية لصعوبة الاسلام أمام العالم الغربي . هذا ما حدث مع كتاب علي عبد الرزاق - الاسلام واصل الحكم - الذي صدر بعد عام واحد من أساطير الخلافة المشعشعة ليعلن ان الناس ان لم يحكم ولا سياسة في الاسلام ، وكانت ضجة كبرى امتدت من مصر الى اجزاء من العالم الاسلامي . وكان الأمر ذاته مع طه حسين في كتابه - في الشمر الجاهلي - الذي أصدره بعد عام واحد من افتتاح الجامعة المصرية ليشكل فيه بالقرآن المعبد والوجود التاريخي لبعض الاتيبياء والمرسلين مثل ابراهيم الخليل عليه السلام » (ص ٥) .

هذه هي الفكرة الأولى التي يصحها الكاتب في صدرارة الركائز التي يعضد عليها : هناك مخطط اجنبي يفند «فرس الانذاب» . وقد اختار الشيخ علي عبد الرزاق وطه حسين كصية لحولاء «الاذناب» . وقال إن الهدف هو تشويه صورة





والاسلام الشرقي . ولكن المشكلة تبدأ من إقرار الكاتب صراحة أن الغرب الرأسمالي والاشتراكي ملحد . والأدق أن يقال إن الدين منفصل عن الدولة في هذا الغرب بشقيه ، وأن قطاعات تتسع هنا وتضيق هناك من الشعوب لمصلحة ، وأن قطاعات غيرها مؤمنة . وفي حالة « الإيمان » فإن هناك أدياناً غير اليهودية والمسيحية والاسلام تسيطر على قلوب وفصول الليارات من البشر . ولا شك أن هناك حرباً دينية ، طائفية - مذهبية ، مهما كان عتوها الصيق اقتصادياً وسياسياً . هناك حرب بروتستانتية - كاثوليكية في أيرلندا ، وهناك حرب هندوسية - مسيحية في الهند ، ولكن أين الحروب الصليبية (المتدة) إلى يومنا ؟ هناك استثمار غربي لكثير من بلدان العالم أياً كانت أديانها . وهو استثمار اقتصادي في المقام الأول . وعلى هذا الصعيد فإننا نعلم من نظام غيري في السودان أن نظام ضياء الحق في باكستان ، أن الشيعة الاسلاميين التي طبقت على الفقراء لم تجند المسلمين لمحاربة « الصليبيين » ، بل كان النظامان على وفاق عظيم مع الغرب « الصليبي » . أما إذا كانت الحروب الصليبية قد استهدفت بيت المقدس ، فإننا نعلم أن إيران الحسينية هي التي تحالفت مع الكيان الصهيوني في فضيحة « إيران جيت » ، ونعلم أن السودان الناصري هو الذي سفل اليهود الاثيوبيين إلى الكيان الصهيوني في فضيحة « الملاغا » .

إذا كانت الحرب دينية بين الاسلام الشرقي والغرب « الصليبي » ، فما الذي يمنع من أن تمت هذه الحرب بين الشرق الاسلامي من جهة والعالم كله من جهات أخرى حيث تتعدد الأديان التي تختلف في الملامح عن الاسلام ؟ ولماذا لم تستجبه هذه دعوة إلى طمس التناقضات الحقيقية بين المسلمين وغيرهم من الشعوب في جانب ، والاستغناء - بكسر الفين - في جانب آخر سواء كان المستغفون من المسلمين أو غيرهم ؟ ولكن الكاتب يعلم أن ما يسمى بالاقتصاد الاسلامي قد سقط في مصر سقوطاً عاصوياً حين فقد عشرات الآلاف أموالهم في الشركات الوهمية « لتوظيف الأموال » ، تلك التي كانت تدعي الجدة عن الربا والقائلة وتفتح بعض المودعين ثلاثين وأربعين في المائة من ودائعهم ، وإذا بها في لحظة تتكشف عن كونها شركات للتخريب والرشوة ، وكل ذلك باسم الاسلام الذي ألقى سايوس في مصر أن القضاء العام حرام وأن القضاء الخاص وحده هو « الاسلامي » . لذلك هزّوا أموالهم إلى مصارف أوروبا والولايات المتحدة (المسيحية ، اليهودية ؟) ، أي إلى أجهزة الغرب « الصليبي » الذي يزعمون عمارته للاسلام ، أو عمارتهم له .

ومع ذلك فالكاتب ينتهي بأن الذين يهدون إلى حوار الحضارات إما أنهم غنوعون « ولما أنهم خادعون يهدون إلى استئمانه الإنسان السلم وتخديره بحيث يسهل إجراء عمليات غسيل المخ وغسيل الذاكرة وغسيل الوجدان » ومن لم استعاقه حضارياً .. إن علاقة الشرق بالغرب ما زالت كما كانت قائمة على أساس الصراع ، والصراع وحده « (ص ٣٧) . وهو يقصد الصراع الغنصيني ، فلا بأس على الغرب الاستثماري أو

الاسلام « أمام العالم الغربي » . وهي مقاربة تنير النهضة على الأقل ، فما معنى أن يحرك الغرب أدبانه في بلادنا لتتوهم صورة «الاسلام أمام هذا الغرب نفسه ؟ الأقرب إلى النطق هو أن «الأذئاب» يشوهون الاسلام أمام اصحابه أو المؤمنين به .. إلا إذا كان الغرب مشككاً على الإيمان بالاسلام ، لذلك رأيت قيادته « الصليبية » أن تأتي « بشاهد من أهله » حتى تنفذ بلادها من فتح اسلامي جديد . وهو أمر لا لظن الكاتب يوافق عليه . ثم انه يجمد « التوثيق » الذي أصدره كل من علي عبد الرازق وطه حسين كتابيهما ، فيقول إن الكتاب الأول صدر بعد اسقاط الخلافة العثمانية ، وهذا صحيح . ولكن ما دلالة ذلك ؟ دلالة انه ما كان يستطيع أن ينشر كتابه في ظل الخلافة ، بل لقد صدر الكتاب وحرك المؤلف وفضل من عمله كفاش شرعي لأن الملك فؤاد كان يطمع في خلافة المسلمين ، وهو الذي أوعز إلى أن زهير لحما كية علي عبد الرازق . وفي كتابه طه حسين ، قد نشر كتابه صلا في الامم التالي لانشاء الجامعة المصرية الرسمية . ولكن الكاتب لم يذكر أن الطلاب لم يثيروا ولا الاساتذة ، وإنما هي مساورات السياسيين التي انتهت عملياً إلى لا شيء ، ذلك أن النيابة العامة حفظت الدعوى . إن استدال التوثيق الصحيح بتوثيق هاشمي هو توثيق لأهم الأسباب والدلالات التي أدت بطي عبد الرزاق وطه حسين إلى الكتابة ، وأدت بالدولة إلى المصادرة . قد كانت ثورة ١٩١٩ أهم الأسباب التي أشاعت قدراً من حرية الفكر والتعبير لاستلاف الهبة ودمعت الشغيفين إلى التفكير بصوت عال . وكان زهير هذه الثورة بإيدي الكشاوريات من عملة الاحتلال الهبطاني وفي طليعتها ، نظام الملك ، من أهم عوامل الحراك الدواويل ، وأنتج حرية الفكر . وهكذا فإن جمال سلطان مؤلف « قضية سليمان رشدي » قلب الوقائع وعرضها رأساً على عقب ، ذلك أن التسلسل الطبيعي للأحداث يقضي بنا إلى اليقين بأن أعداء الحرية الفكرية هم أنفسهم أعداء الحرية السياسية ، وهؤلاء كانوا دائماً الدعي التي يحركها المحتل الاجنبي واستبداد القصر الملكي الذي كان يريد أن يرث الخلافة العثمانية ، سواء كان الذي يسكنه فؤاد أو فاروق .

إلا أن مؤلف « قضية سلمان رشدي » يقلب الوقائع ليصل إلى هذه الفكرة الحيوية « إن الأحداث والتفاعلات التي صاحبها قضية كتاب سلمان رشدي أكدت بما لا يدع مجالاً للشك أن الحروب الصليبية ضد العالم الاسلامي لم تنته ، وإنما هي قائمة ومستمدة » (ص ٧) .

إذن ، فالكاتب ليس معنياً بالاستعمار الذي قهر ويظهر شموها ببعضاً لا يدين بالاسلام ، وإنما قضية الحروب الصليبية التي يفرغها من عتوها الاقتصادي والسياسي لتصبح مجرد حروب دينية . هذا النوع من الحروب هو الذي لا يزال مستمراً إلى الآن . وفي اطاره تحمي قضية سلمان رشدي ، التي لا تخرج عن كونها إحدى نتيجات الحرب الصليبية ضد الاسلام ، طيس علي عبد الرزاق وطه حسين وتجييب محفوف (كما ستابع) إلا أدوات في هذه الحرب التي بدأت ولم تنته . الحرب المعلنة أدن هي حرب دينية بين المسيحية الغربية

يقلب المؤلف الوقائع ليؤكد أن الحروب الصليبية ضد العالم الاسلامي لم تنته وإنما هي قائمة ومستمدة





الهم أن ينتصر  
حتى ولو كان صاحبه  
مستحقاً مستقلاً  
لاخوته المسلمين  
أبشع  
حدود الاستغلال

أرأسامي، فالهم أن ينتصر الدين حتى ولو كان صاحبه مستحقاً - بكسر الهم - أو رأسامياً مستقلاً لاخوته المسلمين أبشع حدود الاستغلال . والموقف يؤكد أن السلم « شحارح ومرفوض لا لشيء إلا لأتة مسلم » . ولم يسأل نفسه لحظة واحدة : « وإذا المواطن في نيكاراغوا أو في السلفادور أو في جنوب إفريقيا أو في كمبوديا يجب نفسه شحارح ومرفوض رغم أنه ليس مسلماً ؟ » ولماذا يجد المواطن المسلم نفسه في بلاد اسلامية عارياً ومرفوضاً بالرغم من اسلامه ؟

لا يجد جمال سلطان جواباً واحداً عن هذه الاسئلة فيهرب الى اليوتوبيا « ان هروب الانسان الاوروبي المعاصر الى الاسلام يش شهدات اتهام بالافلاس والتهاقت والرفض للتراث الاوروبي برمته ، وبكل ما تقتض عنه في الواقع الانساني المعاصر من تشايات فكرية وفية ونفسية ، ومن هنا تفهم سر الدفاع المستحم للغرب عن كتابه بسجل في نهاية روليتة اعتزاله بالانتماء الى الغرب والنجاة والمغرب من الشرق والاسلام » (ص ٣٩) .

النجاة إذن - للغرب - هي في الاسلام . وهكذا نذكر لماذا دعا الحميني غور باتشيف الى الاسلام ، ولماذا حكم على سلمان رشدي بالاعدام .

وحتى نتعرف على مدى شيوع هذا « الوحي » فيصبح « لاوعياً » كامناً عند بعض كبار الأدياء عن هم يبدون على الاسلام السياسي ، علينا أن نقرأ يوسف ادريس في « هرام » ٢٧ - ٢ - ١٩٨٩ ، حيث يقول إن « الحروب الصليبية مجبئتها ، لم تأت فقط طمعاً في المال الشرقي ككثرة ، ولكنها جاءت طمعاً في تحويل المسلمين عن دينهم الاسلامي الجبار ودحوهم المسيحية بتسامحتهم ومغرياتهم . ورغم ان حروب صليبية أظهرت من المسلمين ومن صلاح الدين بالذات تسامحاً أكثر بكثير من التسامح الذي يشر به السبع عليه سلام . فقد كان يتنكر على هيئة طبيب ليعالج أعداءه الذين جاءوا ليعتكو به وبالمسلمين ، و يغو من الأسرى ويعمل من القدس عاصمة دينية مفتوحة لكل الأديان والنحل ، إلا أن العداوة للاسلام لم يتعن في قلوب غلاة المتطرفين الصليبيين ، الى الآن » .

وقد اعتد يوسف ادريس بعد اسبوع واحد عن هذه الصياغة في الصحيفة ذاتها والمكان نفسه . ولكن يبقى ارتباك الوحي واضحاً في قوله إن الحروب الصليبية استهدفت تحويل المسلمين عن الاسلام الجبار الى المسيحية السخنة . وهو تعبير شديد التشنج . وبغض النظر عن غياب الدقة في التوصيف التاريخي ، فإن ما يثير الشغل هو هذا اللقاء بين مؤلف كتاب « ضجة سلمان رشدي » الذي يواس ضمتيا على ارتداداه واعدهه وبين يوسف ادريس الذي يقض اعدام أي كاتب ، حول تصنيف العلاقة مع الغرب بأنها حرب صليبية ، وللتأكد على أن هذه الحرب مستمرة ، وأنها في جميع الأحوال حرب دينية . وإذا كان حال سلطان بعيداً كمنه بأن « الأدياب » يشوهون صورة للاسلام أمام الغرب ، ويعتقد الكتاب بأن الغرب يهجر تراثه للاسلام ، فإن « الحلم المكبوت » في هذه الحال هو استعادة لأندلس وصقلية وبواتيه و « فتح العالم » من جديد . كما أن

الخوف من الصورة المشوهة للاسلام أمام الغرب ، والفرح بهروبه من تراثه الى الاسلام ، كلاهما « شعور » ليعمل « السمكوت عنه » . وهو الاستبصار بالغرب والرفقة في السيطرة عليه . وإذا كان زمان الفتوحات العبركية قد ولى ، فلا أقل من أن يكون حلم الحب والكراهية دينياً .

□ □ □

لا يعوت مؤلف « قضية سلمان رشدي » أن يرتبط بين هذه العصية وتجبب محمود ، الذي سبق ان صودرت إحدى رواياته ، وهي بعنوان « أولاد حارتنا » بسبب جرحها أيضاً لشاعر المسلمين « (ص ٢٤) . وهي الفقرة التي تغضي بنا لتلقائنا الى كتاب محمد يحيى ومعتز شكري « الطريق الى نوبل عبر حارة نجيب محفوظ » . وهو البيان الثاني للاسلام السياسي حول القضية ذاتها في وجهها الحل ، أي رواية « أولاد حارتنا » . وبالرغم من أن البيانيين كليهما يتسمان بقدر من « الغدو » ان جاز التعبير عن القضية عبر الاعمالية ، فإن كتاب « الطريق الى نوبل » يشير بقدر أكبر من المهجة والعلم . والكتاب مهدي « الى كل موجد في وجه كل إباضي ومعلم » ، ولأن فهو خطاب موجه الى المؤمنين ، وليس حواراً مع غيرهم . وهذا على السطح ، لأن النص من داخله هو حوار ، هي الأقل ، مع الرواية ومولها . ولما كانت الرواية بدورها نصاً مقروءاً من « الآخر » فالحوار منها يصير الطرف الثالث في الخطاب ، وهو ما يسعى في النقد الحديث بالقراءة الضمني .

والكاتبان محمد يحيى ومعتز شكري يوجز لنصهما لرواية هل هذا الجور :

(١) « هي قصة عربية لا تغضي فيها الرموز الى خلاف غلالة دعة من أواقع الاحتشاعي .. والرموز لها حظونها لأنها تعرض لأكثر دقة . وبمثل فيها أشخاص الأدياء من آدم الى محمد عليهم سلام ، والسلام .. ولله تعالى نفسه شخص يثله في الرواية » .

(٢) « و هي قصة تصور الله والاديباء والرسالات السماوية على غير الحفيضة الاسلامية وغير ما يلزم من الناس في هذا البلد الذي صدرت فيه القصة .. وتزري القصة مبادئ الاشتراكية العلمية والماركسية الملمدة بدلاً للدين والالوهية والوحي .. وتبشر بوراة العلم الديني المادي للدين الذي ترى أنه استفقد أغراضه وهدت قوله » (ص ٥) .

ثم ينتقل بشا اليان الى « أثر سلامه موسى والاشتراكية العلمية » في سببب محفوظ ، وكذلك الى تأثير المؤلفات السوفياتية التي ذكر من بينها « محمد حرافة رجل لم يكن » و « رجعية الاسلام » . وما كتابان يشهد بهما الكاتبان نقلان عن كاتب ثالث هو ابراهيم دسوقي بأفظة في كتابه « تقديميون الى الخلف » صدر عن دار المعارف ١٩٧٦ (ص ١٤٠) . ثم هناك كما يقول اليان حقيقتاً جائرة نوبل التي أكدت أنه « أي نجيب محفوظ » قد « تأثر بالفكرين الغربيين مثل ماركس ودارو و فرويد » . وهو استهزاء منقول ، كما يذكر الكاتبان ، عن مجلة « القاهرة » عدد ١٥ - ١٢ - ١٩٨٨ (ص ٦٤) .



٢٨٤ صفحة • ١٤ جيباً استرالياً

## صدر لمحمد الماعوظ:

### سأخون وطني

هليان في الحب والحرية

يميز الكتاب اللغة الماكسة في زمان الكذب  
والرياء، ويعيد إليها معنى بولها المفقود  
«الضمان» - لندن

## يصدر له قريباً:

- سيف الزهور (شعر)
- آخر كلاب الأثر (شعر)
- الأرجوحة (رواية)
- الأعمال المسرحية الكاملة:
- ١. ضيفه تشرين
- ٢. المانسلان العربي
- ٣. غربة
- ٤. كاسك يا وطن
- ٥. المهرج
- ٦. العصفور الأحمد
- ٧. شقائق النعمان



راييس للكتب والنشر

Printed Al-Rayyes Books Ltd  
56 KINGSBRIDGE  
London SW1X 7NU  
Tel: 01 245 1905  
Fax: 01 235 9905  
Telex: 200997 RAYYES G

و يستفسر من الكتاب الى أقوال بعض الملقين والقاد ، ثم  
يرصد تحت عنوان « حل الشفرة » ( ص ٣٤ - ٤٠ ) أسماء ٥٢  
شخصية وحدث ومكان وكتاب وكرامة ورد ذكرها في « أولاد  
حارثا » وما يعالها من أسماء لشخصيات وحدث وأسرار  
واشب دبية وردت في القرآن والانجيل والتوراة .

وهنا يجوز لنا الأدلاء ببعض الملاحظات قبل مواكبة التفسير  
لدي مستحسن به السيدان صاحبا البيان .

والملاحظة الأولى هي أنهما صادرا على المطلوب ، فعندا  
رموز الرواية ومعانيها من قبل الدخول في رحابها واستكشاف  
دلالاتها من لغتها واسلوب بناء شخصياتها ووسائل تكميل  
أحداثها والليل التي أنضت بالمولف الى تشكيل ثنائها الخيالية .  
لم يشمل ذلك ، بل احتيايتها سلفا الى ان هذه الرواية  
« رمزية » ، وان المؤلف « يقصد » كذا وكذا . وليس هذا من  
سعد في شيء ، فليدرك لوسب ، إذا كانت الرواية رمزية  
حقاً ، استنتيجة سلفاً اسقاطاً لرواية دسيرة من ح . ج . ح  
الاصحاح عن « حقيقة » فلان وفلان عند نهاية التحليل كنتيجة  
للمرة وليس العكس ، إذ جاءت المقدمة لتوجيه مباشر  
لقاريه ان يضي في قراءته على هذا النحو المحدد دون ذلك حتى  
يستخلص هذه النتيجة دون تلك . ومن هنا كانت المقدمة التي  
« حيزت » كنتيجة سلفاً اسقاطاً لرواية دسيرة من ح . ج . ح  
وسابقة على تشككه . وكان من الممكن للمؤلف ان يسبق  
هذا الصدد يعلم الاجتماع الأدبي فيوزعان الرواية على مـه  
قاريه وقارئة من محقق الأعمار والمهن ومستويات بلعشة  
و يستحسن انطباعهم حول الرواية من حلاله لحياتهم على  
محموعة من الاسئلة الموضوعية الخاصة للرمز - سوسيو -  
الخصخصة . وكان من الممكن للكاتبين - ريادة في الاحياط  
وبعدا عن مؤلف الشفرة - أن يرصد في حصه دسيرة  
لقرارات المختلفة التي قام بها القاد خلال ثلاثين عاما مرت  
على ظهور الرواية لأول مرة في « الأهرام » . وانطلاقاً من هذا  
استعداد للركب لقرائة يستطيع صاحبا البيان الحصول على  
« مدخل منهجي أولي » لاستكشاف العالم الروائي لأولاد  
حارثا من دون اللجوء الى الاسقاط الداتي لرواية شخصية هي  
بشابة « الحكم قبل الدلالة » . والاسقاط في البداية وانهاية لا  
يجعل من « أولاد حارثا » رواية رمزية ، لأن ما يدعوه الكاتبان  
رموزاً ليس بالنسبة هم أكثر من « أفعه » طالما أن جبل هو  
موسى وزراعة هو عيسى وقاسم هو محمد ، وهكذا . وقرق كير  
بين الرمز والقناع .

هذا يعني على الوجه الآخر ان الباحثين قد تخلوا عن البحث  
في الرواية في البحث في التفسير . ذلك ان المصادرة على المطلوب  
بالقول ان هذا ما « يقصد » الكاتب هو حكم غير قابل للنقض  
على الثبات ، ولا بأس من اعلان احتيايات بعد صدور الحكم .  
وهذا هو أساس الارهاب وغتيال حرية الفكر . ان هذا البيان  
الثاني كالببيان الاول يتسم بالمدوء ويزيد عليه بالنهجية  
والعلم . ولكن العلم بالشيء في هذه الحال يستدرج الثقة الى  
مقننها ، والنهجية توظف في احكام الغش .

وسؤل هذه لمهجية المرورة وذلك لعلم المزيغ ، أسوق بقية <

انهم نجيب محفوظ  
بالماركسية  
حكم مضمير براسل  
أورافه  
الى المني  
والاخذ برادف الارتداد  
وعقوبة المرتد  
لا نحتاج الى بيان

الملاحظات التمهيدية ، فاستأذن الأستاذين في القول بأن سلامه موسى لم يكن ماركسيا قط ، وإنما كان الرجل طيلة حياته اشتراكيا ديمقراطيا أقرب إلى المدرسة النضالية التي انتحط في صفوفها عمليا قبل نهاية العقد الأول من هذا القرن عندما عاش في بريطانيا حتى عام ١٩٠٩ ، وكتب من هناك « مقدمة السوبرمان » . وفي عام ١٩١٢ نشر كتابه عن الاشتراكية . و « المجلة الجديدة » التي كتب فيها نجيب محفوظ وأصدرها سلامه موسى منذ نهاية ١٩٢٩ إلى نهاية ١٩٤٢ كانت للثير الاشتراكي الديمقراطي ، باعتباره . وحين أراد بعض الشباب تعويلها إلى منبر أكثر راديكالية أعطاهم المجلة وتركهم . هذه هي الحقيقة التاريخية الثابتة إذا شئنا العلم . ونجيب محفوظ الذي تربى على « المجلة الجديدة » التي نشرت له مقالاته وترجمته لكتاب جيمس بيكي « مصر القديمة » وروايته الأولى « حيت الأقدار » تشهد بأن الرجل أيضا لم يكن ماركسيا قط ، ولم يتحول إلى الماركسية إلى مرحلة من مراحل العمر . وكتاباته من « المجلة الجديدة » عام ١٩٣٠ إلى « الأهرام » عام ١٩٨٩ تثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن نجيب محفوظ سياسياً من المنتمين إلى الوطنية المصرية صاحبة شعارات الاستقلال والسيادة والتي كان يجسدها حزب الوفد القديم . ولفظياً من التأتريين مصر النور الأوروبي السابق لل ماركسية . وإذا فليس من السراة عصبه ولا من الصغير الاجتماعي تصور الرجل على غير حقيقته . وأنه كان ماركسيا كما تردد الرجل في أعلان ذلك لحظة واحدة . غير أن تقديم نجيب محفوظ في هذا الإطار إلى الرأي العام الإسلامي ، إنما هو حكم مضمير بالأساطير أورافه إلى المني ، كسلمان أشدي عاماً . . . لذلك فإن السطاد يبرافد الارتداد ، وعقوبة المرتد لا تحتاج إلى بيان . فضلاً عن ذلك فإن ماركسية نجيب محفوظ المزعومة هي قراءة سابتة على القراءة ، ولكنها فراءة اراهية .

يبقى انني استأذن الأستاذين في أن أحن على التزوير لمنهجى والعلم للزيف ، إذ لم يتحريا بدقة في الاستشهاد بـ « مراجع » و « وقائع » لا وجود لها . ليس هناك كتاب سوبتياني أو غير سوبتياني يدعى « محمد خرافة رجل لم يكن » ، وليس هناك كتاب باسم « رجعية الإسلام » . لقد وقع الكاتبان ضحية أكاذيب ميثقة لومدسوسة في المرجع الذي أشارا إليه . وهذا « اللبس العلمي » إن جاز التعبير الساخر ، تخصصت فيه بعض الجهات التي أربأ بالوثائق الانتساب إليها ، وإن كنت أرجح أنهما وقعاً في جهلها عن طريق المصرومة المشتركة للمدو المشترك ، أو ما يصورونه أنه « مدو مشترك » .

وكذلك ، فإن صاحبي « الطريق إلى نوبل » قد ضلّا الطريق مرة أخرى إلى المنهجية والعلم حين أكد أن حيايات نوبل محفوظ تقول إنه تأثر بماركس وداروين وفرويد . ومعروف للخاص والعام أن حيايات نوبل لن تنشر إلا بعد نصف قرن . ومعروف أكثر أن البيان الموجز الذي صاحبه إعلان الجائزة لم يذكر قط الذين أثروا في نجيب محفوظ . وهويان مشهور في جميع الصحف المصرية ، فلماذا اللجوء إلى هذه الأساليب إلا إذا

كانت الحجج الحقيقية بلغت من الضعف حداً استوجب اختراع عساوين كتيب لم تكتب واسماء مفكرين لم يرد ذكرهم في بيان نوبل . ولكن طالما أنه ليست هناك حيايات حكم الأعدام الذي وقع قبل المحاكمة ، فكل شيء مباح .

ويبقى من ملاحظاتى الأولية أن الكاتبين يؤكدان — دون حذر — أن نجيب محفوظ كتب « أولاد حارتنا » عام ١٩٥٩ . مستهل « الله الشيعي والطماي في مصر » (ص ٩٩) . هل تعرف أيها القاريء ماذا حدث فعلاً عام ١٩٥٩ ؟ لقد قام جهاز الأمن الناصري بأوسع وأبشع عمليات اعتقال لليسار المصري بكل تياراته وللديمقراطيين الليبراليين بشئ اتجاهااتهم . سم حدث ذلك عام ١٩٥٩ وتأمّلوا « المد » فقد استمر التعذيب حتى الموت والاعتقال في الصحراء التالية حتى منتصف عام ١٩٦٤ ، فهل يجمل محمد يحيى وممتاز شكري حقاً هذا التاريخ الأسود ؟ أم أن الخصومة الفكرية والسياسية تصل بهم إلى حد قلب الحقائق رأساً على عقب ؟ إن اليساريين والديمقراطيين المصريين يدكرون في كل وثائقتهم وأدبياتهم ما خلق بالأحوان المسلمين من عسف واضطهاد وقهر ، فلماذا يبادهم لاسلاميين هذه الأمانة بالزيف والتزوير ؟

تفصي بنا هذه الملاحظات إلى الجزء الثاني من كتاب « الطريق إلى نوبل عبر حارة نجيب محفوظ » حيث ينفرد بنا محمد يميني وسعد من ص ١٠١ إلى ص ١٧ فيقدم لنا — وهو عديم الأدب الاسكيزي في جامعة القاهرة — دراسة نقدية لرواية « أولاد حارتنا » . ونحن نعرف للمرة الأولى من هذه التزائيم أن الجماعات الإسلامية دعت إلى عقد ندوة في أحد المساجد لمناقشة الرواية (ص ١٠٦) . ثم أننا نعرف أيضاً للمرة الأولى أن تكريم نجيب محفوظ في بطريركية القسطنطينية الأرثوذكس بمناسبة فوزه بجائزة نوبل قد أغضب الجماعات الإسلامية ، وذلك في مجال المقارنة بين هذا التكريم المسيحي الرسمي وبين دعوة مجمع البحوث الإسلامية في الأزهر إلى الإبقاء على حظر نشر « أولاد حارتنا » .

وبالرغم من الصفة الأكاديمية لمحمد يحيى فإنه يصح لنا منذ البداية ثلاث مسلمات غير أكاديمية هي :

١ — إنه يجب أن ننظم الدافع إلى نشر الرواية عام ١٩٥٩ « في سياق تحوّل ثقافي موعز به رسمياً إلى الفكر الشيوعي والطماي يوجه عام ضد الإسلام كدين » .

٢ — أن الأستاذ محفوظ قد كتب هذا العمل بناء على إجماعات خارجية أو لإرضاء قوى بطريركية تسيطر في وقت الكتابة على الساحة الثقافية ومراكز النقد والتقييم والعداية للكتاب أو ضدهم « (ص ١٠٧ - ١٠٨) .

٣ — .. ولكن ما سيطر على التقييم الإيجابي لـ « أولاد حارتنا » إلى حد منح جائزة نوبل على أساسها هو اشتغال هذا العمل على تصوّر يمان موت الآلهة وانتهاء دور الأديان في الحياة البشرية » .

هذه المسلمات الثلاث تنهائى من قبل أن تبدأ الرحلة النقدية لأنها اعتمدت ، في أحسن الأحوال ، على افتراضات غير صحيحة حتى لا أقول إنها ادعاءات مدسوسة على الباحث ،



الناقد  
لا يأخذ على  
رواية «أولاد حارتنا»  
سوى أن مؤلفها  
لم يجعل من الإسلام  
بديلاً لكل  
القصائد  
وبالدات في الغرب

ولأن خطية نجيب محفوظ في «أولاد حارتنا» أنه أدخل في صلبها شخصية قاسم، فإن «ما يحدث في «أولاد حارتنا» ليس تصوراً أو رؤية ولو من مطلق علماني للتاريخ الديني للبشرية، بل هو تبرير أيديولوجي واحتفال وتكريس للاستعمار الغربي ونتائجه ممثلة في إعلان موت وانتهاه الأديان ولا سيما الإسلام لتسحل عليها الأديان الغربية الجديدة وهي مذاهب المملانية» (ص ١٣٣). هنا لا بد من رصد الارتباك المفكري الذي وقع للناقد وهو يحاول جاهداً التوفيق بين التناقضات، لتندكر أنه أكد لنا في ما سبق أن الله الإله مات هو الإله المسيحي الغربي، فكيف يصبح نجيب محفوظ «عبيداً» لهذا الغرب المسيحي في روايته؟ ثم كيف يستطرد ويستدرك قائلاً إن الرواية أعلنت «موت وانتهاه الأديان» ويضيف «لا سيما الإسلام»؟ الجواب الضمردون انضاح هو أن الناقد لا يأخذ على الرواية سوى أن صاحبها لم يجعل من الإسلام بديلاً لكل القصائد، وبالدات في الغرب. إن ما يهجم هو «الغرب» انتهاراً به ورفعة في السيطرة عليه من طريق الدين، لأننا لسنا في عهد الفتوحات العظمى. هذا هو السكوت عنه. لذلك رأى الحارة كلها حارة غربية، وأن ما خلق بها من ديكور مصري ليس أكثر من غش. ولذلك أيضاً فهوريريش كتاب قاسم (= القرآن الكريم) ليصبح بديلاً لكتاب هرقه السري. ومن ثم يصبح الاسم هو الدين والعلم الموهل لأن يمثل مكان الأديان الأخرى.

هذه الرؤية السقيمة لمحمد يحيى ليست رؤية إسلامية على المصميد المعكوي، وليست رؤية إسلامية على الصعيد الجمالي.. صانفة الإسلامية، فيها المشرط والحكم، وهما الأمران الدنان تعرضت لهما «أولاد حارتنا» يروص لا يحتاج إلى سائر ديني أو علماني. إن موضوع «أولاد حارتنا» الأول والآخر هو الإنسان ونظام الحكم، مستهدفاً البحث عن العدل والحرية. هذه هي القضية. وهي القضية الناقد يهرب منها فتها هروبا كاملا. أما الرؤية الأدبية فقد غابت كلياً منذ أن اقترح الناقد رواية أخرى غير التي كتبها نجيب محفوظ، فحين يطلب حذف شخصية أو حدث أو مجموعة من الوقائع، فهو في حقيقة الأمر يلغي الرواية ويحطط لرواية لم يكتبها ولم يكتبها نجيب محفوظ.

ومع ذلك، فهذا البحث هو استكمال جاد لبیان الإسلام السياسي حول نجيب محفوظ، لا يلتفت للوضوح أو العراصة.

□ □ □

و يتكامل الجوانب، الأول حول سلمان رشدي والآخر حول نجيب محفوظ، كأن الكتائين عن أمر واحد، بالرغم من أن هناك من يؤكد أن بعض الإعلام الغربي قد استغل واقعة رشدي ليسدل ستاراً كثيفاً من الدخان الأسود على الفائز الغربي محالرة موس ١٩٨٨. أي أنهم (تجموا) في استخدام رشدي لصبوب أية احتمالات لصعود نجم الثقافة العربية في العالم بعد هورنجيب محفوظ. وهذا كما يؤكد أيضاً أن المحبي أراد أن يسترد بيريقه الخائبي، ولكن النتيجة كانت هزيمة جديدة على جهة العقل □

والنظام الناصري لم يكن شيوعياً ولا قريباً من الشيوعية في أي وقت، بل لم يكن العكس هو الصحيح. والفترة لواقعة بين ١٩٥٩ و ١٩٦٤ كما سبق أن ذكرت هي أسوأ فترات عدائه الشيوعية. والذين كانوا يسيطرون على الساحة الثقافية في تلك الفترة هم العقاد وعزيز أبنافلة وصالح جودت ويوسف السباعي وعبد القادر حاتم وغيرهم من اساطين خصوم الفكر الاشتراكي. أما «سوس» دم يعرف عنها قط أنها رعيمة الإلحد أو داعية أو أنها اتخذه منه مقبلاً. والفاثرون بها تصمد لتجاهلهم الفكرية والفنية، بالرغم من كل ما يمكن توجيهه إلى الجائرة من ملاحظات. وإذن، فإن هذه السمات لا تصلح أساساً معياراً لتقييم «أولاد حارتنا». ومع ذلك، فلنقرأ الناقد ماذا يقول.

يقول إن ثمة الها قد مات بالفشل، وهو اله المسيحية الغربية: «إن الإله الذي مات في الحقيقة هو التصور الغربي للمسيحي التجسدي من الإله الذي لم يمت» (ص ١٣٠) أمام العلم. «أما التصور الألهي في الإسلام المصمد على كتاب لم يهتز بالنقد والتحجيس والتبذخ من العلم كشفاط بحث عقلي دليلاً مسانداً له فلم يصب بالوت» (ص ١٣١). ويؤكد الناقد أن «أولاد حارتنا» تروي قصة موت هذا الإله، ولكن هذا الأمر «لا يشير إليه أحد» (الصفحة ذاتها). ولا يدع عملاً للبس فيقول حرفياً «موت الإله الذي يدور عنه الحديث أدن كسيرة ومغري رواية «أولاد حارتنا» هو موت الإله العربي أو التصور المسيحي عن الإله. ومعركة العلم ضد هذا الإله كما يصورها الجزء الخامس يعرف لم تقع في حارة مصرية أو وقت يقع تحت جبل القسطنطين الناصري. وتاريخ عرقه مع إطار الرواية والفنوتات هو تاريخ العلم مع أوروبا الإصطناعية ثم الإسلامية. وما يلفت النظر أن أمداً لم يلق على هذا البعد لمكره موت الإله، وما لأن الدعاة هذه الفكرة يريدون أن يشرروها في وسط إسلامي ولا يريدون لضحاياهم المستهدين أن يدركوا بدمها الغربي أن الخاسر» (ص ١٣٢). هكذا نجد أنفسنا أمام تفسير جديد تماماً ينفذ الرواية وكتابتها من الإتهام «بالمركسية المنحدرة» على حد تصوير الناقد. وهو الإتهام الذي يعني في النهاية «ارتداداً عن الإسلام» يستوجب الإعدام. ولكننا نفاعاً بالناقد يتراجع عن هذا التفسير ليجرد أن نجيب محفوظ أدخل في صلب روايته شخصية قاسم التي تعادل في عملة الناقد رسول الإسلام. أي أنه على استعداد لأن يقبل «أولاد حارتنا» من دون قاسم الذي يراه قسماً و«إدخالاً غريباً وشوشاً أو مجرد مقالة استشرافية جانبية تريد دمج الإسلام في زمرة المستقدمات الغربية التي لقيت مصرعها على يد عرق» (الصفحة ذاتها). ومعنى هذا ببساطة أن الناقد لا يرى بأساً على نجيب محفوظ في (تريفه) بالمسيحية، ولكنه يرى بأساً على البأس في تعرضه، مجرد التعرض، للإسلام. وهذا كله في ضوء تفسيره الديني للرواية. ولا يكفي بذلك، بل يضيف أن المسيحية التي مات إلهها هي عقيدة مفروضة من الاستعمار. (حين يقرأ المسيحيون هذا الكلام عن دينهم هل من حق دانا روموا أن يباين أن يحكم ماعداد الكاتب، كما فعل الخميني سلمان رشدي ؟).

١٦٠ العدد الثاني عشر - حزيران (يونيو) ١٩٨٩ - أستاذ

والنشم والنقم والجسد . تنساب الأنعام ، قس الأرض صا . ينساب الجسد ، مندبلا من حرير ، قالغم هو الرافضة . والغني هو الأغنية . تناما كما يكون الشعر ، العمل الفني ، هو الكلمات ، مصوَّبة بعتة يفتح لنا نسلها الصوتي عما هو كائن في تسجيده من معان ومقاصد . مصوَّبة تحتوي القاري ، كما « تحيط شبكة النشم بالشاهدين » ، وتتعلق كمامة ، ترضى كمشهورة ، وتدمر كموجة عاتية تضرب شطآن الواقع وتتأثر في كل السموات .

فما الذي نقوله الموجة وهي نضر ذلك الواقع بحاجة ركام اليومي الدارج ؟

في أول قصص المجموعة ، « أنا الملك جت » ، يسافر فريد بك ، الطبيب الناجح ، غير مصح على صاحبه والده فضيلة الشيخ عبد الله القاضي بالعايش ، إلى الجهول ، إلى الصحراء ، التي كان فخره يباشا ، أحد مرضاه ، يسبها « الجنة الصغرى » ويقول عنها أنها « بستان الروح » ، صافيا نظرا عن الأبحاث التي كان يجريها والتي من قبل بحث في « ظاهرة توقف إيقارز الغدة الدرقية (الغدة للدموع) لدى الصغار المصريين » في قرية صعيدية .

لا يصاح فريد أبدا بحقيقته ما دفعه إلى أن يدير ظهره للمدينة ومن فيها ويخرج إلى الصحراء . فيدعي أنه « يريد أن يستكشف آثار واحة » في الجنوب لغربي من سيرا فرسي . يكتشف التاريخ القديم « ، ويتسلق برك الكذبة ، رغم أن الكل يقول له أنه لا وجود لمل تلك الواحة وأن أبدا لم يسبح بها . وصقبة أمره أنه لا يعرف لماذا ترك حياته الناجحة بهرياء وبحوش ومدينته ، وخرج إلى الصحراء ، فهو يشاهد « كل خرج ليهرب من نفسه أم ليبحث عنها » ؟ وكان فخره يباشا قد قال له أن هذا السرفراء . ولكن بداهة من ؟ « هناك في الصحراء ، وسيرة من ورائه ، همس (فريد) : مارتين ، لم حبت بي إلى هنا ؟ » .

مارتين ، السنت الفرنسية طالبة الآداب بجامعة غرينوبل الفرنسية التي درس فريد الطب فيها ، وعرف مارتين وأحبها وعثر بها الأخدود العميق الفاصل مرتين ، مرة عندما رقب قفاه وبينها وبين أبيه الشيخ الذي لم يرحب بأن يتزوج ابنة من فرنسية ، و « رأى الشيخ وجهها البري » كطرفة ، وتفرج وجنتيها باسجيج كلما وثقه ما سوا ، ومحاولا نها الدمنة للشرب بعينها المخضرة بين أن تثلقها بمشي أحد ، فأسرت قفها لتسبح وقال فريد على كرهه « ، ولرة الثانية » في الكرمث « إذ تضع رأسها على كتفه وهما يعبران بهوا الأعمدة » ثم تركه فجأة . تلف حول نفسها ، تشرب برأسها وتدور بعينها مع تيجان البرهوه الصلابة ثم تقول والدموع غلا عينها : لم خدعتني ؟ فيسألها مدمنة : حذعتك كيف ؟ فرد : قلت لي أنني يمكن أن أسام اليقاه هنا . ما ظنك بي ؟ لم أشعر أنا أنني قريبة من حقيقة الحياة ، من القرحة ومن الجلال كما أشعر وأنا هنا . ثم جرت اليه ، تضع رأسها في حضنه وتضغ عيها كابها لا تحتمل بالعمل كل ذلك القرح . ثم قالت بصوت حافت : لا أعرف كيف سأحتمل هذه الشهرة في فرنسا قبل أن

أرجع إليك ها ، لكي تتمد في النيل والمعد ثم تكتمل . فهي قصة حب إذن ؟ ليس بمعنى قصة الحب لندارجة . ليس بمعنى حكلي من يجتر حكائية حب انطفأت . ليس بكمروية شهوات قديمة معللة أو حضيضة ، عظمت بجزها الكاتب كما يضع طالب العيوبه ديات ، لاقات ، فالحبيبة في « أنا الملك جت » وقمت المجدبة مارتين (الفرنسية القادمة من الجانب الآخر من الأخدود) في عشقتها ، فاستوعبت الحبيبة مارتين ، وتوجذرت مارتين بها . قالت عندما أعود (عبر الأخدود) تتمد في ليل والمعد ، تكتمل .

لكن مارتين لا يتحقق حلمها . تموت في المصحة فرنسا ، ولا يبقى منها في مصر إلا اسمها في لوحة بالغة البهروريلبية موصولا باسم فريد بالفضل « يجب » . ويكابر فريد الحزن وقتا ، ثم يكابر « ما هو أبغ من الحزن » : اغتاه الحزن . ثم ، في نهاية أمره ، يستجيب لذلك النداء . وفي الصحراء يظل يرى روحه مارتين « في التساهات السراب وفوق التلال وفي وميض السحوم . وفي الصحراء ، يصلي ، كثيرا في الغروب ويبيكي » .

يوأصل فريد الرحالة في الصحراء ، غير قاصد مقصداً محدداً يعرفه ، لكنه ماض ، متبعاً النداء ، غير عارف سبباً لإصراره على الرحيل غرباً ، إلى أن يأخذه السربون معه إلى صحراء في قلب الصحراء « فيجبل شوان على الأرض وهو يلهث ، وإلى حواره راضي ، إلى أين يراس عبيق : إلى أين تأخذنا يا رجل ؟ إن تعرف الآن أن نعود حتى لو أردنا » .

تستسلم « الحبيبة الصغرى » ، وقد تحولت ، وتحولات الحلم الإنسانية ، إلى مصيدة كاذبة . وفي تلك الصحراء في قلب صحراء « يحذو الحبيبة » . وظل حيطان المديد يكتشف فريد رسالة . كتابة هيروطيكية مفترقة تحت صورة فرعون ، يأخذها فك شفرتها ، مستعينا بالمعرفة الفضيلة التي زوده بها صديقه الأثري أو أهداه اللوحة المحلقة في عيادته حاملة اسمه واسم مارتين وبينهما الفعل « يجب » .

عندما رحل شوان وراضي ، رفيقا سفرته أحزين جليلهما معهما وقابل صديقه للملك على قواعد استوائية أسأها شوان « المساخيط » ليجمها لتأجاب في ليبيا ، عبر الأخدود ، تنهد فريد بارتياح إذ تركاه وحده ، وخرج فأطلق جله وراءها ليطعم آخر ما كان يصله بالمال الخارجي ، ثم جلس في الظلمة وسده وقال : « إن يكن هذا هو النداء فما أنا ذات لبيت . إن تكن هي النهاية فلتست أخافها . وإن تكن بداية فسوف أنطم » . وعندما ينظم الرسالة التي فك شفرتها على جدار المديد الذي كان مطورا في الرمال ، يبيت يوسنا نحن ، وقد « قرأنا النص وأعندنا قراءته كنوع من الموسيقى » أن تناهر للفتج عليه معان ومقاصد نفاك بها شفرته ، افتتاراً لنا الرسالة الموشو في صحر العبد رسالة من الصافر الذي استسلم للصحراء فابتلته ولغفته عند مدخل المديد ، وقد كانت مارتين قالت له ، بين ععدان الكرنك ، تستعد في النيل والمعد ثم تكتمل . لكن مارتين ذهبت . وحتى الحزن ذهب . فلا فريد بالصحراء ليكتشف « أن تلك أيضا ليست هي الصحراء ، وأن الصحراء ليست شيئا

السفر نداء  
ولكن نداء من ؟  
والصحراء  
جدة صحراء  
وبستان الروح  
فهل خرج ليهرب  
من نفسه  
أم ليعبت عنها ؟

كان حوجه مريضاً .. لكنه متى بعينه على الطلامس التي لم يفهمها وتوقف عند السطر الأخير في النهر الأخير » ، فإذا بذلك السطر الأخير في النهر الأخير يقول : « ما وجدت كل فرحة نلد بهايتها وجدت في فركت أنت المني » .

ففرحة الكبرك الشوابة بالذنوم من حقيقة الحياة والجلال ولدت في لحظة ميلادها ، نهايتها ، وماتت مع الصدر الذي وليدت فيه . فأتى فرحة تلك التي جاء القلب الكبير الوحيد ، غير الصحراء ، غير المجهول ، بحثا عنها ؟

ماذا تقول الرسالة التي وضعها فريد ، كلمة كلمة ، كظفل يتعلم الكتابة ، في دفتر مذكراته ؟

« أنا الملك جنت ولما المرأة ذهبت .. ولما تفرق الدين اجتمعوا حولي .. ولما وجدت نفسي وحيدا اكتملت في تامي . ولما كنت أنت الهي ، وأنا صفتك . أنت النور وأنا صدى السور .. أفتي في ذاتي فأراك وأفتي فيك فأراني ، فأتى بهدا عن الأحاد - جنت لشكون واحدا أنا وأنت . ولأن لم يبق وقت وبقي الأبد . الآن أتابعك فصرختي . أدون سرّي بعيد عن الأمن لمعانك أنت فصرختي . أطلع إلى قرصك اللامع الذي يربق من السماء كل شيء وأنش على الصغر سرّي : إني « من » »

وعل المستوى الأعظم من مستويات العمل ، يمكن أن نقرأ ما تقوله الرسالة ، متى أصبحت « لما المرأة ذهبت » : « لما المرأة (مارتن) ذهبت (ماتت) » ، وحل حل « ولما تفرق الدين اجتمعوا حولي » : « ولما استلبت أنا (فريد) من كل اللامعات مع شيء كالموجود » بعد « أن غابت المدينة » ودخلت منطقة « السكون المطلق بين السماء والبرام » ، وبعد أن تركني فينما سمرتي وحدي داخل المعبد ورحلا فتهدت بارتياح لانظام آحرما كان قد ظل بيني وبين « الأحاد » من صلة .

قال فريد لصورة الفروع ، بعد أن سأل « إذن فهذا هوام ثريد ؟ أهذا هو (ما جاء سي النداء إلى هنا لأفعله ، أن أنك طلاس هذه السقوش ؟ ) » أنه « لم يبق وقت . لم يبق ماء (يقسم أود الحياة) » ، وفي الرسالة « يقول « ولأن لم يبق وقت وبقي الأبد » ، لم يبق وقت في الأرض ، ولكن بقي الأبد . فما الذي جاء فريد عندما أتى به النداء إلى ذلك المعبد (الذي تساءل : كيف أتوا بجزائريته غير الصحراء ليشيدوه ويتقسيما أصدته الروية ؟ ) فيلهو ؟ يقول ، تقول الرسالة ، « بعيدا عن الأحاد (عن كل اسان في وحدته) جنت » ولنكون واحدا أنا وأنت » .

فمن يخطب ؟ من الذي تخاطبه الرسالة ؟ الإله ، الذي يسبحه في « قرص اللامع الذي يربق من السماء كل شيء » ما عرفه فريد ، يوم الكركت ، يد « وحدة مصر المقدسة » ؟ وقد تساءلنا ، هذه قصة حب أدن ؟ قصة حب آمن من كل قصص الحب التي تنسكب على الصمحات دموعا وإقرارات - وأحيانا غلظتات - وما هو أسوأ ؟ لأنه ، ما الحب الذي استدبح بعض « أنا الملك جنت » إلى ذلك المعبد ، ثم وقد استنطق حيطان المعبد برسالته ، جعله يذهب بضمه العاريتين إلى أصبع الموت ، ثمعان مصر المكان الذي في حجم أصبع ،

آخر غير الصمت . صمت ما قبل الحقيقة . قبل أن تظهر أمواج البحر وجنادب الزرع وصيحات الحيوان وأصوات البشر » .

في التعامل مع هذا النوع من الخطب الفني ، يطال مفاح لبر مائلا في أن العمل المذم يتخذ وجوداً جيا متفردا بعيد الأوجه متراكب المستويات . وعلى المستوى الأعظم من مستويات « أنا الملك جنت » ، نجد ، متى قرأنا الرسالة التي تخفي لقصة أن فريدا وقف أمام طلامس سائلا الفروع الناظر إليه من جدار المعبد و « يده ضاربة » : « أدن فهذا هوام ثريد ؟ أهذا هو ؟ » مضيفا : « ولكن إن يبق وقت ، لم يبق ماء » ، وقرأناها - تلك الرسالة - التي أخذ فريد (يترجها) كلمة كلمة متحررا كظفل يتعلم الكتابة في « دفتر مذكراته » كان قد كتف عن تدوين شيء فيه (فكان ذلك طلامس الرسالة وكتابتها في ذلك الدفر الذي تظلل استنفا لا انقطع) ، وقرأناها أيضا وفي وعينا أن فريدا (ترجها) من الغير وغليظة التي لم يكن يعرف من رموزها إلا بضع نعرش تنطق الحروف التي تشكلت منها الكلمات الثلاث في صف أفتي باللوحة القرية المعلقة في عبادته ، وأنه استخلص - أود له أنه استخلص - النص الذي حرره في دفتر مذكراته ، ما استطاع أن يقرأه من سطور وسط عبارات كثيرة لم يفهمها من أجل ناعسة .. نجد ، متى قرأنا الرسالة وكل ذلك في وعاء وحشي جسي في « ناعمة معد » ومغاضد « على العمل » أنه قد أيسر أن نعود لنا كرسالة موهبة من المسافر الذي قاده غير الصحراء نداء استجاب له دون أن يتبين كنهه ، فأوصله إلى معبد لا يمكن بوري من وجوده .

ويكون أول ما يواجهه القارئ أنه يلهي « حديثا كان انتهى العمل فيه بالأسر » كان قد وان ماتنا نظرية : كان مطمئنا بالبرام ثم انكشفت منه « فكيف عرفتك مكانه ؟ » لكن فريدا لم يكن يعرف مكانه .. يكن يعرف إلى أي قصد أبعده ذلك النداء ، وظل يهس « مارتين » ، لم جنت بين أن هينا ؟ « وذلك النداء يقوده إلى صحراء في قلب صحراء إلى أن لا لح لم فوق أحد التلال ، أو توهموا ، ذلك الشخص النجل الذي يلس ثوبا أصفر مهلهلا ووسك في يده عصا » فلما نادوا عبه ، اغتضى كعيايا ، لكنه ترك آثار أقدام أتبعوها فقادتهم إلى حيث « تحمت أمام أعينهم » عن الحد ، تلك العمد النورية ، ذلك البناء الذي يتد نقشا من حجر في الفضاء اللاهوتي » .

في الكبرك في كانت ابتيافة الفرح « ومارتين تضع رأسها على كشفه وهما يعبران بهو الأعمدة » . وفي المعبد الذي كاته انتهى العمل فيه بالأسر ، في أغوار الصحراء ، « حين أوشت فريد أن ينتهي من بهو الأعمدة و يبرس لالم تقضي إلى جزء آخر من المعبد ، قابله (رفيقا سقرته) شدوان وراضي . قال شدوان في حية أمل : لا ذهبت هناك .. لا شيء غير أضعام كثيرة » .

لم تطل فريدا انكشاف الكرك التي جعلت مارتين يدور حول نفسها مشرقة برأسها دائرة بعينها مع تيجان الزهر العملاقة على قمم الأعمدة ، وهي تقول له : لم أشعر أبدا أنني قريبة من حقيقة الحياة ، من الفرحة ، ومن الجلال ، كما أشعر وأنا هنا » .

وعندما استكمل فريد الرسالة « كانت عينه كليله .

فصحة حب  
أعقب  
من كل  
فصص الحب  
التي تنسكب  
على الصمحات دموعا  
وفلسفات  
وما هو أسوأ

◆  
من أنت ؟  
وإين ذهب الجلال  
وحقيقة الحياة  
وذهب الفرح ؟

الشمس ؟) الهللول (وقد تهللته أرديّة الحبيبة الملكية) الذي تراءى له لأول مرة فوق الشل ، بمصاه ، عصا كهنة مصر الحجرية التي استبيخت عنها عصا هارون ، فأرشدت آثار أقدماء قريماً وشهدوا وراشاً إلى مشارف العيد ، ثم تراءى لفريد وكأنه يراقبه بعد أن بدأ بك شفرة الرسالة ، ورآه بعدها جالساً ينتظر اليه من بعيد عندما بدأ الله (والوقت) ينفذ فتسأل : « من أين يشرب هذا الرجل ؟ » . وذ يرفع وجهه إلى الوجه الملمس ، تشر العيانات السوداء إلى « إنشاء هجار فيه لين » ، ويقول صوت حافت « الشرب . ستكون سحر » .

وإذ ذلك يسأله : « من أنت » . و يظل السؤال عبر المطلق ، بعد « من أنت » الخاتمة للشككة هذه : « أين ذهبت الحبيبة ؟ أين ذهب الجلال وحقيقة الحياة ، وذهب الفرح ؟ ولماذا انقلبت الصلوات كذا ؟ » □

الطريشة ، متولّداً على تقوية في الرمال منادياً « تعال ، تعال » كهيما « ينتهي ذلك كله في حسر دفن ، في أقل من حسر دقائق » ، بعد أن أعاد قراءة السطر الأول من العنوش ، فوجد أن « أنا الملك حنت » ، تطالعها بـ « أنا الملك القوي جنت » ، فصرح « بكل العدة نسي ينبي في داحه : أيها الكذاب » وخرج يجري من المبد صوب قلوب الدقان مردداً كمن الكوى بانار « أيها الكذاب ، أيها الكذاب » ؟

فبعداً حدث للملك الذي جاء ، علقاً كل الآحاد وراعه ، ليستوح بالآله ، ليساجيه فيفره ، ليتش تحت قدميه ، في الصحر ، حزنه ؟ لم يعرف إن كان الثعبان هو الذي لدغه أم لا . وإذ هو على الأرض ، غمس المرأة لشي ذهبت بيدها على جبينه ، وتقول له أعطني يدك ، وتقول شرب مما من هذا النبع . ومنه يرفع رأسه يصير الرجل الملم (بأسرار الكهنوت المصري ؟) ذا الشوبف الأصفر (كون أشعة اتون وقرص

# قاموس على الطريقة الجاحظية

قاموس عربي - إنكليزي  
للدكتور روهي البعلبكي  
دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٨٨



لعاب الأوساط الصناعية ، ليس في تربطها معه بل كدث في غيرها من البلدان الأوروبية التي لم تكن أقل طمعاً من الإنكليزي في اقتسام أسلاء السلطة العشائية المتداعة إلى الإحلال والزوال ، وهو ما حصل فعلا في أواخر العشرينات من القرن خاني .

على أنه يمكن القول بأن العرب والإنكليز ، كلاهما كان يتبادلان الرغبة في تسهيل التعاهم بينهما عبر المعام التي تحتوي على ترجمة المفردات الوثنية لكل منهما ، لكي تكون هذه المعام تحت تصرف الراغبين من العرب والإنكليز في الاتصال ببعضهم البعض والتعامل سواء في الشؤون السياسية أو «نشاطات الاقتصادية أو لميادين صناعية والتجارية ، يضاف أن ذلك الاعراض لتشعرية لشي كت ادافع لأساسي لأهماء العادة «لرنتساب بوع» القوميس لشي تحوي على شرح لمعردات الإنكليزية بـ «عربية» ، وذلك من أح تسهيل لتعاهم بين هؤلاء المعاد وس أبناء العرب المهديين شحوبهم من ديابنهم أو مداهمهم إلى الديانة العصرية أو مذهب الروسنة .

وبما كان أقدم قاموس طهر في الشرق العربي في «عار

■ في أوائل سنة ١٩٨٨ صدر عن دار العلم للملايين في بيروت « المورد قاموس عربي - إنكليزي » للدكتور روهي البعلبكي ، وهو كما يفون مؤلفه أحدث وأشمل قاموس عربي - إنكليزي صدر حتى الآن .

عدد صفحاته ١٢٢٦ ، وعدد كلماته حوالي ٥٠٠٠٠ كلمة عربية وما يقابلها باللغة الإنكليزية .

وحينما قال الدكتور البعلبكي إن قاموسه هذا هو أحدث المصنفات اللغوية التي أخرجتها المطابع في زماننا في مادة المفردات العربية ورجعها باللغة الإنكليزية ، فانه لم يجانب الحقيقة ولواقع . ذلك أنه لم يصل علما أن هنالك قاموساً من نوع ظهر إلى السوق بعد صدور المورد حتى اليوم .

وجدير بالذكر أن اهتمام المؤلفين العرب وكذلك الأجانب بموضوع ترجمة المفردات العربية إلى الإنكليزية والمفردات الإنكليزية ن «عربية» عرفت لاصي ، وذلك بسبب تحذ الإنكليز صوب لشرق العربي وعرفه للونوع على أنظاره التي كانت احشاه بعضها تمنح عن ثروة نصفية سال لها

◆  
من أقدم قاموس  
ال  
أحدث قاموس

المقابلة بين العدرات الانكليزية ونظائرها في اللغة العربية هو « القاموس الانكليزي - العربي » الذي وضعه المشتري الانكليزي جورج مارسي بادجر (George Percy Badger) المتوفى سنة ١٨٨٨ م. وقد ظهر هذا القاموس لأول مرة في لندن سنة ١٨٨١ م في ١٢٤٠ صفحة.

هذا القاموس عاين في وضعه الشاعر السوري الخليلي روق اليه حسود (١٨٢٥ - ١٨٨٠ م). وفي سنة ١٩٦٧ أصدرت مكتبة لبنان في بيروت طبعة مصورة عنه تحت عنوان « الذخيرة الطليعة في اللغتين الانكليزية والعربية ».

وبالرغم من اننا لسنا الآن في مجال تأريخ اصدارات لقواميس الانكليزية العربية ، والقواميس العربية - الانكليزية ، فان ذلك لا يمنعنا من التذكير بأن الدكتور روجي البيهليكي قد سجل في قاموسه « المورد » وثبة عملاقة في حلبة التأليف القاموسي ، إذ أنه وضع بين يدي كتاب اللغة العربية الشاهدين الى نقل أفكارهم الى قراء اللغة الانكليزية إمكانية لموقوف على أرضية علمية ممكنة الجذور عندما يكون الهدف من كتاباتهم إقامة جسور التبادل الفكري بين الناطقين بالعام من جهة وبين الناطقين بلسان أهل التمايز من جهة ثانية .

ولعلنا لسنا بحاجة الى التذكير بأن المفاتيح المصرية للبناء الاجتماعية بين الأمم وبسموب في حينه من وسب العلاقات الانسانية مدح السيرة الخيمية في عتيد المحاللات ، لا سيما ما هو موصوف بسؤن الملو ونكر واشتغالته والادب يوفيل كائنت اللغة هي السريد الذي يتجادله الناس فيها بينهم على صلاحيات كليب وفي خلال اللقاءات الدورية لشيء مستطعمهم حرج يبرهن لا ينجي وحدودهم الجغرافية ، فان أهمية الجهد الذي يبذره الدكتور روجي البيهليكي في إعداد قاموسه نجعلنا نطرق اليه كواحد من بين مؤلفي القواميس العربية - الانكليزية وبالعكس الذين وظفوا كفاءاتهم اللغوية في العربية والانكليزية من أجل تحقيق نفقة بوعية في تعاطي مع التأليف القاموسي ، والخروج بهذا التأليف من نفق الرتابة الجامدة التي تجترها أقلام المؤلفين الذين يقتديهم وتستهديهم الفقرة الخرفية الجامدة للمفردات والكلمات المتعاقبة بين اللغتين العربية والانكليزية .

واتنا نحس احساساً مباشراً بهذه النفقة البوعية التي حققها لدكتور روجي البيهليكي في قاموسه « المورد » حين تاول الكلمة العربية وهي مفردة أو هي مرتبطة في جملة اصطلاحية ومشتكاملة ، ليس من خلال معانيها المجردة بل على ضوء روح المعنى الذي أريد لها على سداد الساطعين بها ، منطما من المعامدة السمية التي نقرأ أن لكل لغة روحها وأن هذه الروح لا يمكن أن تكون نخبعا للسمفون الحوري المجرد للكلمة أو الجملة الاصطلاحية ، بل ان مفهوم هذه الجملة وتلك الكلمة هو الذي يجب أن يكون تما لروح اللغة موضوع الترجمة في القاموس .

الى هذه الناحية المهمة في التعاطي مع المفردات العربية في بناء برمجتها الى لغة الانكليزية ، أشار المؤلف في مقدمة قاموسه في البند الخامس من مقدمة حيث أعلن عن اعتياده « تفرع بكلمة الواحدة الى فروع ، يختص كل منها بمعنى مستقل من

لمعاني ، كلما اقتضى ذلك تعدد المعاني التي قد تنبذها الكلمة الواحدة ، واتباع كل فرع منها بتعريف أو شرح أو دليل يميز الفرع عن سائر فروع الكلمة ، ويسهل على مراجع القاموس الاهتداء الى طلبته » .

هذا الكلام الذي أوردته الدكتور روجي البيهليكي في التحريف بأسلوبه الذي اعتمدته في تأليف قاموسه « المورد » يبدو مستنطقاً ومتفصلاً مع المنطق الذي أخذه به في تحديد معاني المفردات العربية مع ما يقابلها بالانكليزية ، القائم على قاعدة الالتزام بروح اللغتين وخصائصهما عند الناطقين بهما .

وجدير بالذكر أن الدكتور روجي البيهليكي أصاب توفيقاً ملحوظاً في استنجاح هذا الأسلوب عند نقل المعاني العربية الى معناه بالانكليزية ، وهذا في اعتقادي راجع الى أن هذا المؤلف المعاصر الحديث في تعاطيه للمقابلة في المعاني ما بين اللغتين العربية والانكليزية ، طبق من غير أن يشعر القاعدة التي وضعها الخافظ ، الكتاب العربي الوصوي القديم ، حين قال بأن مصرفة الإنسان لغة أجنبية لا تؤهله للتبحر في ترجمتها الى لغته القومية ، أو بالعكس ، إذا لم يكن من العلماء المتخصصين في المادة التي يترجم مفرداتها .

وبس من شك في أن الخافظ قد أراد من وراء هذا الكلام موجه - - - - - من موضوع نزعته من بعد في أخرى في أهمية ادراك الخصائص الدالية للغة التي يترجمها ، إذ أن لكل قوم تصورهم الخاص في الكلام الذي يعبرون به عن أفكارهم ومفاهيمهم وإحساسهم ، ومثل هذا التصور يقال أيضاً بالنسبة الى علمهم وتعاريفهم في شؤون الفن والثقافة والأدب .

وإننا نقف لحظة أن الدكتور روجي البيهليكي أخذ نفسه بالسبح والحمد ، - - - - - صبح الصبح ، فيما يتعلق بالضرورة التي وهو سرحد مفر - - - - - عربية الى الانكليزية ، فاستبح أيضاً انفسهم بأن هذه الخشوف ستطوع بالفعل أن يدرب حديد اربابها انقاسومية التي ورثناها عن حيل المؤلفين المحصرين بين نهاية انصرن الماضي ومدينة القرن الحادي ، وحقق في ميدان التأليف القاموسي تطوراً إبداعياً متقدماً وإيجابياً مما يمكن اعتباره ، كما أسلمنا من قبل ، صلة بوعية في ميدان هذا التأليف ، كما يمكن اعتباره أيضاً ، وثبة عويدة وبجربة حادثة بأن تضع هذه المؤلفين البشريين والوفاق من معصية في مكبد الريبة التي يتصدى في المستقبل لمثل العمل الذي قام به اليوم .

وهل هذا ، فالتنا أن أن الدكتور روجي البيهليكي جعل من قاموسه « المورد » عسواساً لدراسة حديثة في صرح التأليف القاموسي ، فوامها الالتزام بالخصائص الروحية للكتبتين تشاؤهما الترجمة القاموسية ، من احداها الى الأخرى كما تأتي هذه الترجمة سليمة غير مسقسية ومؤيدة للمعنى المقصود في كلفتيهما . وبذلك يؤدي هذا التأليف الى مساعدة الذي يعتمد عليه في اختيار الكلمة المناسبة في المكان المناسب وفقاً للمعنى المطلوب بعبارة لا تخمياً .

والآن بعد أن سبرنا غور الشجع التجديدي الذي يبتدعه الدكتور روجي البيهليكي في معالجة الترجمة من اللغة العربية الى اللغة الانكليزية ، فالتنا بعد الى المقدمة التي وضعها هذا المؤلف

سبح طوبى  
في الخروج  
بالتأليف القاموسي  
من عقب الرتابة الجامدة  
التي  
تجترها أقلام المؤلفين  
الذين تستند بهم  
الترجمة الخرفية  
الجامدة  
للمفردات



للتعريف بما سماه « الخطأ والشبه » المتبعين في قاموسه « المورد » لكي يضيئ على هذا القاموس ميراث عدة ، كما قال .

وهو لا بد لنا من الإشارة إلى أنه حرت العادة بأن تكون مقدمة الكتاب « حرماً يكتب فيه أو قولاً ما يقرأ منه » . إلا أنه يبدو لنا بأن صاحب « المورد » تجاهل هذه العادة وتغافلها ، ومن يقرأ مقدمته التي استهل المؤلف فيها قوله « المورد » يتكون عنده الانطباع بأن المؤلف كتب هذه المقدمة قبل أن يكتب مادة القاموس . وإنه قهيد أن تكون مقدمته السكة التي سار عليها قسمه في اجتياز هذا القاموس . فهو قد حدد هذه السكة حسة بحظوظ عريضة اعتبرها صالحة لأن تضفي على القاموس ميراث لم تنفري في البجرات القاموسية التي ظهرت قبله . وما سواه الدكتور روجيه البطيكي ميراث لقاموسه ، فأنما نحيز لأفلسنا بأن نسميه مبادئ أو طريقة عمل قررها بنفسه ونسبه وحمله اختيارات انحص بها قاموسه مماثلها بها المبادئ أو طريقة التي انتهجها السلف من المؤلفين القاموسيين .

لاحتبر لأور . نصيبين مفردات اللغة العربية كافة لكلمات والمصطلحات والعبارات المعاصرة والحديثة التي أبى يحكم التطور الحضاري والتمازج الثقافي والتواصل العلمي جزءاً لا يتجزأ منها . أما الكلمات والمصطلحات والعبارات التي لم تبسغ هذه الدرجة ، فستستجد بانتظار أن تستكمل — وهو المذكورة .

اختيار الثاني : أسقاط الألفاظ التي بانث مجهولة . لأن اعادته النص عليها في الحاضر قد أعادت الاختيار الثالث : إضافة المعاني الحديثة التي اكتسبت كلمات معروفة سابقاً ، وإلحاقها بالمعاني القديمة لتلك الكلمات ..

اختيار الرابع : إعمال معان قديمة بالندة لكلمات معروفة . الاختيار الخامس : تفريع الكلمة الواحدة إلى فروع يختص كل منها بمعنى مستقل من المعاني .. اتباع كل فرع منها بتعريف أو شرح أو دليل يميز الفرع عن سائر فروع الكلمة . وسهل على مرّع القاموس الاهتمام إلى طلبته .

وهذا الاختيار الثالث ، ويمكن أن نسميه أيضاً « الخطأ اختصاصية » التي ألزم بها الدكتور روجيه البطيكي في قاموسه « المورد » هي في الواقع بادرة عذ وبهاية أقدم عليها هذا العالم القاموسي بطريه في البندان المعوي الذي اقتحمه ومارل فيه الجهم الصغير من دهان اللغة الذين دامت عوائل الصفحات دوات العبد يذكر أسماهم المخلقة بأفهم الألعاب العلمية والأدبية . وإننا نرى الدكتور روجيه البطيكي لا يحد حرجاً في إلقاء قفسار التجدي والمجاهلة بوجه أولئك الدهاقين رافضاً عقيرته بكل قوة وصراحة : « إن معظم المعاجم العربية — الأحب ليس أصلح حالاً من رديانها المعاجم العربية — العربية ، فإن تلك المعاجم ترفع القاريه في حيرة من أمره ، وتشوش ذهنه وتغفل له سبيل الوصول إلى المعنى الذي يبتغيه » . ونشوش ذهنه وتغفل له على أن الدكتور روجيه البطيكي لم يكتب بالقلم حيل اتهام السلف من القاموسيين على عواهنه ، بل هو وحده معالماً

هذا الاتهام وبين الآثار السلبية على القاريه الذي يجد نفسه عند مراجعة تلك القواميس مضطراً إلى أن يقرأ كل القابلات الأجنبية المذكورة فيها ، شرحاً للقلقة العربية ، وأن يفهم كل هذه المقابلات ، ثم أن يتمكن من العثور على المقابل الموافق للمعنى الذي يبحث عنه فيجده .

إلى أن يقول ، وبأسلوب تنبش في كلماته معاني الاعتدال والثقة بالنفس مع شوب ظاهر القسوة مع الآخرين : « .. ولا يخفى أن معجماً عصرياً شاملاً من طراز « المورد » عربي — إنكليزي » .. قد بات حاجة ماسة ، ومطلباً ملحاً لدى أصحاب التقافين العربية والإنكليزية ، وبخاصة بعد أن تطورت المعاجم الإنكليزية — العربية ، وبلغت مرحلة متقدمة من الرقي والتخصص ، في حين ظلت المعاجم العربية — الإنكليزية بالأجمال متخلفة عن ركب التطور المعجمي ، خاضعة عن الارتقاء إلى المستوى المرموق ، تعوزها الشمولية والزراعة المطلوبة من معجم ثنائي اللغة ، أو يتقصها وضوح العرض الذي يحقق سهولة الاستعمال ، وسرعة المراجعة ، على المعنى الأدق الذي يفني بالفرض الشد .

هنا ، نجدنا نسارع إلى القول بأن العبارات الخطائية التي استعملها الدكتور روجيه البطيكي في انتقاد القاموسيين الذين تحاقبوا على التأليف في موضوعه من قبله ، لا تخفون من الحققة والسنة إلا أنها ، في الواقع ، لا تدلنا إلى عدم العطف على وجهه طر كائنها وتغفم الطيات المبدئية التي أخذ نفسه بها في قاموسه والتي دقت له أعصاف هذا الأسلوب من المواجهة التي لم يسلح لها لمخبره « كما دأب » كما كانت غاية أمل الدكتور روجيه البطيكي ، بل هي هذا البعد جعل المباحث التي أثار فيها المؤلف الكريم ، وأك يد انتقص الذي يعاينه عالم اللغة الحديثة لغة .

هذا وإن من حق الدكتور روجيه البطيكي علينا أن نذكره بالتقدير والثناء والتتويج للمجهود الكبير الذي بذله هذا القاموس الجهد وهو يقدم للمكتبيين العربية والإنكليزية مورده الثاني اللغة ، و « المورد العذب كثير الزحام » . ولا بدع فإن الدكتور روجيه البطيكي يتبل مع الجهد والكذب والإخلاص مع قاموسه ، مستنداً إلى نحوسة وسجين معجماً بين عربي — عربي ، وعربي — أحسبي ، وأحسبي — أحسبي ، وأحسبي — عربي ، لبأني هذا القاموس يائز وحسن وألف صحفة من انقطع الكبير مطوية على نحو حوسن ألف كلمة ومصطلح مبدئياً حاجة طلاب العلم وأهل الفكر والقلم في الإفادة منه بأقوى ما يمكن من الإفادة ، متصفاً في ذلك أثر والده النجيب العالم الموسوي قاصوس الاستاذ منير البطيكي الذي كان له فضل السبق في وضع قاموس « المورد » الإنكليزي — العربي في نحو سبعين ألف كلمة ومصطلح .. وهذا يدكرنا بقول الشاعر العربي القديم القائل :

بأنه أقتدى عدي بالكرم  
ومن يشابهه أيها فلما ظلم  
ولم مثل هذا العمل المفيد تضرب أباط الأبل ، والله الموفق  
وهو الهادي إلى سواء السبيل ☐

●  
تهام  
المعاجم العربية الإنكليزية  
بالتعريف  
عن ركب التطور المعجمي  
هو اتهام حاد وتشديد  
إلا أنه لا ما يبرره

●  
هذه ناول  
كتب وياحت وصحفي من سار  
له العديد من المؤلفات مطبوعة  
التي تتناول موضوعات فكرية  
واسلامية وثقافية



# الخديعة السردية



اعترافات كاتب صوت

رواية

ميس الرزاز

دار الشروق - عمان، ١٩٨٦

■ يستخدم مؤسس الرزاز في القسم الأول من روايته المكونة بـ «مذكرات العبدى» تقنية مأثورة في الرواية المعاصرة، أي تلك التقنية التي يعمل فيها المؤلف على توزيع الكلام على التكلمين بطريقة غير منظمة من دون أن يعتمد إلا على الحوار بينهم.

معنى أكثر وضوحاً، فإن المؤلف يفتي هذه الحوارات، بين الأب والأم والأخ والصغيرة في الإقامة الجبرية وكذلك بينهم وبين الملازم الذي يحرصهم، أصواتاً داخلية تعرض لنظرتها الفردية للأشياء والأحداث التي ترقبها وبالشخص الأخرى. فعمداً يتكلم الأب بضم حواراً مع ذاته، وكذلك تفعل الأم والصغيرة. وبعدها عن الحوارات القليلة التي تستعدها الشخصيات أو ترد على لسان الراوي فإنا لا نشهد أي وجود فعل للحوار (أقصد تبادل حوارياً) بين الشخصيات. إننا في مشهد للزلة والصمت الفعلي يُعيد إنتاج احساس الشخصيات في الإقامة الجبرية. ومن هنا يحدد عنوان دلالته الحورية، فاقصدي يحمل على الصوت العمل الغائب بباب التبادل الحواري.

من جهة أخرى، يمكن القول أن هذا القسم من رواية ميسن بطريقة رواية زوايا النظر، ولكنها هنا رواية تفرغ أحداثاً متعددة لا حدثاً معيماً أو مؤلفاً روائياً بحد ذاته. وهي طريقة تُعيد في تقليب معنى الفعل أو الحدث على وجوه متعددة بتسريدها في منشور تكون وجوه شخصيات عديدة. وهكذا يتجلى الفعل على زوايا نظر كثيرة هي زوايا نظر الأب والأم وأبنة الصغيرة والملازم والراوي.

يبدأ النص بمونولوج لايتية الصغيرة يحدث يوم الخميس. تحمل الصغيرة بمبادرة المكان وتقدم وصفاً للمكان المادي المستباح بالمعنى المبلق، كما تفعل عبارات تفوه بها الأب حول مصادير كتابه الذي يكتبه والحوار الذي دار بين الأب والأم حول المصدر التراجيدي الذي يمشونه.

تقوم الابنة، إذن، بتدشين النص إذ تصف مشهد الزلّة. إن الأبطال التراجيديين الثلاثة: الأب والأم والامنة يحسون بالزلة والصمت رغم وجودهم معاً. ولذلك نجد أن التقنية الأسلوبية المستخدمة هنا هي التقنية التي يقوم فيها كل شخص من الأشخاص الثلاثة بالرواية عن نفسه وعن الآخرين، مما يور لنا، ضمن القراء، نوعاً من تحليل الأفعال والممارسات لا يوفّر المصدر التقليدي. إن الاحساس بالزلة والصمت هو ما تعيد الرواية إنتاجه، ومن هنا فإن اتباع أسلوب الرواية عن الآخرين يعشق هذا الاحساس ويعتق إحساساً بجوهرية في النص. لكن هذا الاحساس بالزلة هو الاحساس بالزلة عن العالم الخارجي، وبالتالي فإن اختيار يوم الخميس كيوم يتكرر فيه

حدوث الرواية عن الآخرين دال تماماً لأننا نعلم في الصفحات التالية للنص أنه اليوم الذي يصل فيه الأب من حراج مكان الإقامة الجبرية. وهذا يعني أن يوم الخميس هو اليوم الوحيد الذي يمكن للعائلة أن تتواصل فيه مع العالم الخارجي. ويشكل انقطاع خط الهاتف، بالتالي، غياباً في ظلمات العزلة التامة. «تناولت السماعة، واتصلت أنا هذه المرة، فاكشمت أنهم قطعوا الخط بهالاً. الخط الوحيد الذي ظل يربطنا بالحياة والرمز».

ما عاد يأتينا من العالم الخارجي سوى غبار الزوايا. يدخل من شقوق الأبواب والواجهات الزجاجية العريضة. تلتقي به نظرات رجال الأمن». الرجل / الأب، ص: ١١.

وتكشف هذه الجملة التي ترد في مونولوج الرجل / الأب عن الاختيار الأسلوبى لعمل الرزاز الروائي. إن الاستناد إلى المخطط كوسيلة اتصال بالعالم الخارجي يُعيد الاحساس بالزلة بصورة مدسوسة ويحس الارتكاز على روايات الشخصيات يوم الخميس أمراً دالاً وأساسياً في النص الروائي لأنه يحدد تلامساً في شخصيات العالم الخارجي وإلى شخصية يوسف / كاتبة القصة بصورة أساسية. وما كان يمكناً، دون هذه اللعبة السردية الدالة، لتاريخ أعماق القتال / كاتب الصوت الذي يحتل بؤرة العمل. إن تجلية أوضاع الشخصيات في الإقامة الجبرية يحدد ظهور شخصية يوسف ورواية «اعترافاته».

لقد قلت إن النص يبدأ بمونولوج لايتية، ويلمص هذا المونولوج ظروف الإقامة الجبرية. ومن هنا فإن الشخصيتين الأخريين: الأب والأم، تقومان بتجلية هذه الظروف. الأب يصف احساس الأم تجاه الاعتقال وتعلقها بابنها أحمد الذي أفلت من الاعتقال وهربوا إلى الماضي كما يصف مشاعر الابنة الطفولية رغم صوغها متعة المرافقة، أما الأم فتصف احساس الأب والابنة وعماستها داخل بيت الإقامة الجبرية. وهكذا تتوضع قسائم المكان المتشاح بأعين الحرس، كما تفهم بصورة مشوبة بالغضب أن الأب قد كان مسؤولاً كبيراً في السلطة التي اعتقلته. وتترد اشارات كثيرة في روايات الشخصيات الثلاث تدل على أن الأب قد اختلف مع رفاهة فرتجوا به في الإقامة الجبرية. لكن هذه الروايات لا تقدم صورة واضحة لعملية الاعتقال، بل إن السرد يبدأ من واقع الاعتقال نفسه، ويبدأ من تلك النقطة الزمنية بالذات ليرسم لنا ملامح العزلة عن العالم الخارجي وردود أفعال الشخصيات على هذه العزلة. وتتوضح في السرد عيوب من تاريخ الشخصيات: تاريخ الأب الناشئ الذي وصل حزبه إلى السلطة ثم اختلف معه فزجه في الإقامة الجبرية، وتاريخ الأم التي أحببت الأب وترجمته لإصعابها بشخصيته وأفكاره. من هذا التاريخ تشكلت

# ومشهد الاعتراف

فخري صالح

يحبها الى الماضي (أي الى الإياب الذي أفلت من قيد الإقامة الجبرية).

«أسس، حلمت بأبنتي سيريوم، كنت أرقتي الحزن حاملة صخري، وصحرتي كانت مقدمة، قدامي عاريتان، وذراعي متعبتان، أمشي كأنني لا أمشي، وأهت كأنني لا أهت، وعند القمة، وقبل أن انتفض الصعداء بهبة ريح، تدرجت الصخرة، وسقطتي تحت ثقلها، استيقظت، كنت أهت».

حاولت أن أهرب الى الماضي، أهد عراؤنا الوحيد، صوته يضيئي على الماضي ماددة الواقعية، وشرعية الحقيقة، ولا صوته لحسبت أن الماضي ما كان سوى وهم، صوته وحده حين يتكلم بالهاتف من المدن البعيدة - بينغ داكوتي، جلال الشريعة ووصوحها، وفيها، بني حبيبة ذكره بعمعة، ومجلة أشبه سادة، نطل على حد، ثني مستقل ينظر من متعصي جبالها في حد، مستر مرة تجاوزت الخفيس من حده، نية طسود - وتدل ستحيث فيها إبرة الصمود والاستمرار، أشعر أنني مقطوعة من شجرة»، ص: ١٣.

السجل في هذا القسم من العمل انزياحاً في استخدام أسلوب رواية من الشخص إلى النص، هنا يتغير أسلوب الرواية ويظهر أسلوب (الشخص شات) لأول مرة في النص، صعد صرح وحده من كلام غلام من رجل / الأب: «الغريب أنه ما زال يكتب، وهو يعلم علم اليقين بأسا سفساد المخطوطة، زوجته بدأت تعاني من فجوات في الذاكرة»، ص: ٣٥.

يشق الرواية عن اللازم ورعيه من الأجهزة السردية التي ردها في سبوت الناس وغلاف أن تكون قد رعت في بيته، إن الراوي يحرم اللازم من وصف مشاعره ويتول وصفا من الخارج، وكأن المؤلف يميز في تعاطفه مع شخصياته عن شخصيات الإقامة الجبرية والشخصيات التي تسجنها، إن وجهة نظر المؤلف تجلج واضحة هنا في هذا الاختيار السردية، فاللازم لا يسطق إلا جملة واحدة تعتبر عن تسلطه وقمعه لرجل وعائلته، وما يتعلق بحقوقه وأحاسانه يتول الراوي وصفه والحديث حوله، انه محروم من التعبير عن ذاته إلا من خلال الآخر (الراوي)، لكن هذا الاختيار السردية يظهر ثانية في تقسيم المعنوي بـ «الغزلة»، إذ نلاحظ ابتداء من المصاحبات التي تحدث فيها المرأة عن مصادرة عطفة كتاب الرجل وألوم التصوير والأوراق والأفلام إلى صوت الراوي يقوم بالتدخل من حين لآخر، ولا أظن أن هذا التدخل من قبل الراوي الذي غاب في القسم الأول من الرواية ويظهر في هذا القسم منها ذو

صورة أكثر وضوحاً تسمح لنا بالانتقال إلى اعترافات يوسف / كاتم الصوت، كما تسمح لنا بلم شتات الروايات التي تروى بها الشخصيات وتكون صورة هذه الشخصيات.

١٢١

يمكن لحديث الآن عن التقسية السردية الأولى التي يستخدمها مؤنس الزراري عمله ووظيفة هذه التقسية، لقد لاحظنا فيما سبق أن الشخصيات تستخدم في روايتها واستعداداتها للحوارات والأحداث والتأملات أسلوب الحوار الداخلي، إن الشخصيات في الرواية تقدم نوعاً من النظر إلى الذات ولق الآخرين بحمل المشاعر والأحاسيس بصورة تقترب كثيراً من أسلوب تيار الوعي لدى جريجيا وولف، لكن نقطة الاختلاف الجوهرية بين أسلوب فرحيتا وولف في استخدام أسلوب تيار الوعي وأسلوب رواية شخصيات «اعترافات كاتم صوت» هو أننا في الرواية الأخيرة ندر على ترابطات منطقية تحكم عملية وصف المشاعر والأحداث الخارجية، ومن هنا فأنني أفضل إطلاق اسم الحوار الداخلي على التقسية المستخدمة في القسم الأول من الرواية بسبب الترابط المنطقي الذي يحكم روايات الشخصيات، جعني أكثر وضوحاً: إنني أقول لشخصية وصف المشاعر والأحداث نوعاً من - ضمن الأحداث والشخصيات، إن شخصيات الأب ولأه ولأه معه فهمهم للأشياء والعالم ولا تقوم أبداً بوصف الأشياء كحد، انها تفسر وتؤول الأحداث وتسطيها خلفه الوقائع جميعها بتمريده، في منشور الذات المراقبة، وبقايا المؤلف تنويع الرواية على لتكلمين (أي الشخصيات الثلاث) يوهنا بأنه يعمل على تقديم رواية نظير متعددة إلى حدث الإقامة الجبرية، رغم أن روايات الشخصيات الثلاث تنصهر جميعاً تصديق صورة متكاملة ومؤلفة لتكاد لعلوة والتصعب إلى أساس التي أدب بهج إلى هذا الوضع ليس أساسية في العمل لأن، صر، يركز على الوضعية الانسانية نفسها كشخصية في عملية فرض العلة النفسية على الشخصيات الثلاث، وبالتالي هذا لصغير المشترك هذه الشخصيات يتجلى تماماً في احتجاجهم وصرخهم عن العالم الخارجي، إن ما يدينه العمل هو هذا الوضع، الناتج بالضرورة عن حالة تاريخية، ولكن التاريخ على البعد الانساني المشترك هو ما ينشئ العمل إلى تأكيده بمحو أسماء الأمكنة والتعاضيل الدقيقة التي ربما تكشف عن وصية تاريخية فيها، ولذلك فإن سعي العمل إلى تجسيد لمة المشاعر والأحاسيس الانسانية في نمزعة هو نوع من التأكيد على هذا الشجوه القوي للعمل الروائي، ونقتل مؤولوجيات الأم، ومن قتل، هذا الاختيار الذي يمحو العمل إلى احتضانها، فهي تقوم بتجلى وضعها ومشاعرها وأحاسيسها بالغة وهرو بها إلى الماضي وتعلقها بما

التركيز على البعد الانساني المشترك هو ما ننسج الرواية إلى تأكيد بصحوا أسماء الأمكنة والتعاضيل الدقيقة



لنصير المشترك  
لنخصيص الرواية  
يجلب  
في احتجازهم  
وعزلهم عن  
العالم الخارجي

دلالة شبيهة بدلالة ظهوره في القسم الخاص بالملام ، ين إن دلالة ، ببساطة ، مثل في ربيع المؤلف بتعبير وصف أكثر دقة وتقصيلاً عن الوضع ، وصف لا تستطيع المرأة أن تقدمه (أنظر ص : ٧٨) . بدءاً من هذا الوضع في العمل يُقصد المؤلف صراحةً تُروى على لسان الراوي كما أنه يُشرك الراوي في التعليق على حوارات الشخصيات أدبية .

يمكن القول ، انطلاقاً من الوصف السابق لظهور الراوي (الشخص الثالث) ، أو الراوي الكلي الطم ، إن المؤلف قد أراد توسيع دائرة سرده . إننا تصادف في هذا القسم شرحاً يوضح علاقة يوسف / كاتب الصوت مع الرجل / الأب ، ودون استخدام صوت الراوي لا يستطيع المؤلف أن يقدم تحليلاً لشخصية يوسف خصوصاً وأن القسم السابق (اعترافات كاتب صوت) قد ركز على اعترافات يوسف الشخصية . ومن هنا فإن عديم معنويات نعي هذه الاعترافات صار ضرورياً لنعمهم هذه الشخصية المركبة التي يدور هذا العمل الروائي حولها بصورة أساسية . وما أن الرجل لا يعرف يوسف بصورة كافية وتعصبية ، وتقتصر علاقته معه على التقائهما في زناقة واحدة وعمل يوسف في رجال حياته قبل الحكم عليه بالإقامة الجبرية ، فإن صوت الراوي صار ضرورياً لحضور في هذا القسم من العمل بتقديم صورة أكثر تفصيلاً عن مخرجات ولاه ولاه وتعليل كيفية ظهور يوسف في حياة أحد وإلقاء الضوء بصورة كاشفة على الملام وروعيه من إقامة اتصال جنسي مع زوجته بسبب خوفه من كونه يته عروفاً بالأجهزة السرية التي زوجها في بيت الإقامة الجبرية . ويوت قصص لشخصيات جميع العالون المشتركة في الدولة .

لكن ينبغي الإشارة أيضاً ، في هذا السياق ، إلى أن كرم هي ما تشمله المادة الأساسية في هذا القسم . ذلك بروى ذكرياتها مع الأب أو يروي الراوي التقاء يوسف بالأب في لزنزامة ، كما يردد المؤلف مادة الذكريات هذه بالحديث عن احساس الملام بالزلة والمراقبة . وهكذا يشكل هذا القسم من العمل نوعاً من نفي العزلة بالعودة الى الماضي (الى الذكريات)

فيما يتعلّق بشخصيات الإقامة الجبرية ، وفي المقابل يشكل تأكيداً على عزلة الملام وإحساسه المرضي بالمراقبة . إن القامع يتحول الى مقمع والمراقب يصبح مراقباً . ويتضح هذا المسمى الدلالي ويصبح طاهراً في هذا القسم من العمل حيث تتحول شخصية القامع الى شخصية مقمع . وفي المقابل يسر العمل الشائبة الأساسية للصم : أي المقصود / القامع ، يوصف تحول يوسف من مقمع الى قاع عندما يَرَى الراوي تحول يوسف الى سبب تدهيبه في السجن وانتهاره .

### [ ٣ ]

يشكل القسم الخاص باعتراقات يوسف / كاتب الصوت المادة الأساسية للعمل ، وليست الأقسام الأخرى من العمل سوى نوع من الإيضاح واستكمال الشروط الداخلية للعمل وإضائة خيطه الاعترافات نفسها . ومن هنا فإن القضية المتصدمة في القسم المذكور « اعترافات كاتب صوت » تستند أساساً الى ضمير المتكلم موجبة بذلك البعد الحميم من أبعاد الاعتراف والوجع الداخلي . وينبغي أن نعم هذا أن الاستدراك الى هذه الوسيلة السردية والحفاظ على صفاتها وعدم اختلاطها بطرائق أخرى من طرائق السرد يؤسس أرضية للوجع والاعتراف ويعمل معه « سرده » وبالتالي الدلالة والحتمية ، أكثر حموية ، أنه يحصد منه عدم . إن الصدمات (٥١ - ٧٠) هي حلة اعتراف متصلة يقوم يوسف من خلالها بتحليل وظيفته ككاتب للأصوات والشروط المحيطة التي جعلته يمارس هذه الوظيفة . فكيف للشخصيات الصواب إذا سلمنا بالطرح السابق (أي إيد حساس يكون صبر حكمه في هذه المصيبة سردية صافية لا تحجب يوسف ومصير سردية أخرى) . إن صفاته هذه الوسيلة سردية (ضمير المتكلم المخاض) هو صفاء حاد وصلل وومي . لا الجسلة الأولى من هذا القسم تنتهك هذه الصفات وتنش «الومي» بالصفاء (وبالتالي التطاهر بالاعتراف) . الجملة الأولى تشير الى وجود ركنين من أركان الحوار : استكس وصاعبه ، ولكنهم ليسوا هذه المرة سامعين صميين بل إنهم سامعون معلن منهم في حضور ضمير المخاطب بصورة مادية ملموسة .

« أعرف سيداتي آتاني سادتي — أنكم لن تصدقوا أبداً أنسي محمول من طبيبتكم . أنسي نشر ، إنسان عادي ، يحب ويكره . أعرف .. أعرف . وأعرف أنكم ستصدقون ثم ترفضون . حواسك دهنه تعتقون : قاتل بحرف ما حور .. وإنسان غير معتقون . ولكنكم لا ترضون أن تصدقوا . هذا شاكيم . أنا لا أحاول هنا أن أصبح ما ترغبون في اعتداده . لا بل سي أمر ميكسيكي وأقلب شعبي لسعي كلما سمعت رأياً يختلف مع رأيي . لأنسي لا آله . ولأن معتقدات الناس ما عادت تعيبي أو سهر يبي . أنسم تعتقون أفكاركم المسقة عن حامل كاتب الصوت . طليكي .. ص . ص ٥١ .

ونستطيع أن نلاحظ في الفقرة القليلة أعلاه أن السامعين (الجمهور المخاطب) يكونون وعيهم شخصية المُعترف على

## موم مغترب خواطر ساخرة

٢٠٦ صفحات • ٨ جهات استرلينية



رائد الريس للكتاب والنشر

Riad El-Rayyes Books Ltd  
56 Knightbridge  
London SW1X 7NU  
Tel: 01-245 1905  
Fax: 01-235 9305  
Telex: 266997 RAYYES G

خالد القسطنطيني  
فلم ساحر يعالج بأساليب التكنة  
طواهر الحياة في العترب .

وعى المُعْتَرَف . إن المُعْتَرَف ليس إلا وسيلة سرديّة خادعة لاخفاء قطع الرغبة المستمرة في "الشخصيات الأخرى" ، ولذا في صوت الأنا الراوي (الراوي الغائب) ، لإدانة الشخصية . ومن هنا يمكن القول بأن استخدام هذه الوسيلة السردية (ضمير المتكلم الحاضر) ، التي توحى بالجميعة والذاتية والتأمل الذاتي ولتكشف عن أفعال النص ، ليس سوى نوع من القناع الذي يُخفي نقدة النص في هذه المسافة التي تلتصق فيها العلاقة بين الذات لشخصية ومظهرها الذي تحاط به .. إن المؤلف يوسّع قاربه ، إذن ، ويتعاطفه مع شخصية المُعْتَرَف ، لكن برور دعي الجمهور المُخاطَب على شاشته وعي الذات المتكلمة يكشف عن نقبض هذه الدلالة . ويمكن أن نكتشف هذا القصد الحقني ، الذي يُشكّله حضور ضمير المتكلم ، عندما يظهر صوت الأنا الراوي فجأة في آخر صفحة من هذا القسم . إن الأنا الراوي يظهر بضمير ويغفل ويكشف اللغة السردية أو لعبة الاعتراف .

« لكن سيلفيّا لم تسأل . كانت تنتحب فقط . ولم تنصت ، لأنها صماء . والأثوار حاقفة . وشارب كانت الصوت كثر ومحجب شفته العليا . وهي تقرأ الكلمات . تقرأ حركة الشفتين . ولكن شفته العليا خفية . وسيطيا لا تقرأ إلا نصف كلمات . ونصف عبارات . لأن يوسف ذا الحسد الكاتم للصوت لا يمتلك سوى نصف هم .

شاربه يغطي النصف الأعلى . و يوسف لا يفره أنها صماء . ولا يعرف أن صوته لا يصل أدنيتها . لا . لا يعرف أن صوته مكتوم » . ص ٧٠ .

إن المؤلف يبدو ، وللوهلة الأولى فقط ، وكأنه يقرّ بالمشاء كله لصوت يوسف غير متوكل طويل يتحدّث به يهبط إلى سبيسما انني ستخرجها شجيرة اعترافه . ولا يست . وجود شخصين يولس ركان الحور . لكن هذا الوحد الحورين غير مستعمل في الرواية لأن سيلفي لا تسمح من هي غير حركة الشفاه . وما أن شارب يوسف يغطي شفته العليا فال حركة فرة الشفاه لا تكتمل ، وبذلك يمدد الحور ويتساوى ما يلف يوسف حوار . حريت . حتى مع أدات . يسا نفس هنا عن مع من لمعة من الحور لبي تحكم هذا الصمد بأكمله . فصر في بداية نطق أن كانت الصوت هو وحده الذي يتجرّصونه ويقيم حواراً مع الآخر . وهذا بعد ذاته مقارفة . وعندما تستمع في النص نكتشف أنه هذا الحور لعدم لا يكسب لأن الطرف الآخر لا يسمح . وهذا ما يولس المقارفة الثانية . ولكننا نستقم على المقارفة التي تجعل الوضع كله فجعاً . وذلك عندما نعلم أن يوسف لا يُدرك أبداً أن سيلفيّا لا تسمح . وهذه اللعبة السردية الذكية هي ما يُساوي بين يوسف وصوت الكاتم بصوت . وهي ، باتاني ، لعبة دلالية تحكم على صوت يوسف كاتم الأصوات بالقرّة والقصمت ، بمعنى أنها تقوم بمعادة فعل كتم الأصوات ، بالمثل ، بفعل فرض العزلة وانقضاء الحوار على الصعيد الروائي .

لإننا نكتشف إذن ، إن الإيهام السردية الذي يتضمنه ضمير المتكلم يتبدد في اللعبة السردية وفي التقنية المستخدمة : أي في تحويل ما اعتدنا على تسميته بالصامت الضمني إلى صورته

الملموسة المادية في النص الروائي ، أي في استخدام ضمير في شكله المادي الملموس كوسيلة لتقليص الغلابة التي يولدها تبدّد ضمير المتكلم للسرد . كذلك يتبدد هذا الإيهام السردية في لعبة المقارفات التي يُبنى في صورة متزانية كما رأينا . إن النص يستعمل لعبة المقارفات هذه بيد الإيهام الأخير المتشي بالتعاطف مع شخصية المُعْتَرَف ، ويبدد كذلك فعل الاعتراف نفسه بأحالتها إلى مجرد صوت نسمه أو نبروه نحن أما فعل الاعتراف نفسه وأثره في عملية تطهير الذات فانه يعرض نفسه بوصفه مقارفة ساحرة . بوصفه دلالة عن الأذعة السوداء . إن اصطلاح هذه الشخصية (شخصية يوسف) واصطلاح وضع الاعتراف ذاته يكشف عن نية الراوي في الاختصاص وده الشخصية للتشديد على منظوره للعالم ، وذلك بأن يجعل شخصية كاتم الصوت تاريس اعترافاً كاريكاتورياً أمام فتاة صماء دون أن تكتشف في أية لحظة من لحظات الاعتراف بأنها لا تعرف بل تُعري ذاتها أمام ذاتها .

يسخي إذن أن لا يؤول الاعتراف بوصفه اعترافاً بل بوصفه نوعاً من الخديعة السردية التي يمارسها صوت الراوي الذي يختفي خلف الشخصية تارة ويتجسد في الجمهور المُخاطَب تارة أخرى . إن الراوي الذي كان يقوم بوظيفة التلخيص وتوسيع دائرة معرفتنا بالشخصيات والظروف يلعب هنا دوراً مزدوجاً : فهو حين يظهر في نهاية القسم المحتوي بـ « اعترافات كاتم صوت » يقوم بالتصليق والاشارة إلى وجود مقارفة في الوضع ، وعندما يخفي يلتصق بضمير الجمهور المُخاطَب ، بضمير « أتمم » ، يستعمل ضمير متكلم (يوسف) من تحقيق اعترافه . إنه إذن يقوم في طالين بتحويل الشخصية من استعمال اعترافها حيث يلتصق عند الجملة الأولى بالجمهور « أتمم » .

### { ٤ }

إذا كان القسم الأول اخص باعتبارفات كاتم الصوت صينياً بكتليته تقريباً على صيغة ضمير المتكلم للإيهام بجميعة البوح والاعتراف الداخلي فإن استراتيجيّة النص في استخدام الصماتير تبدد في التصغير ابتداء من الصفحة الأخيرة في قسم الاعتراف الأول ، إذ بدون استبدال ضمير المتكلم الغائب نطق لعبية الاعتراف الكاريكاتوري مُخفّفة عن القارئ ، ويكتسب النص دلالة مختلفة من تلك الدلالة التي يقرّها انتقال الرواية من الحديث باستخدام صيغة ضمير المتكلم إلى الحديث باستخدام صيغة الضمير الغائب . وهكذا تأتي الجملتان الأخيرتان في قسم الاعتراف لتكتشف بصورة نهائية عن الصلة السردية التي يُبنى عليها العمل بأكمله .

« لكن سيلفيّا لم تسأل . كانت تنتحب فقط . ولم تنصت لأنها صماء . والأثوار حاقفة . وشارب كانت الصوت كثر ومحجب شفته العليا . وهي تقرأ الكلمات . تقرأ حركة الشفتين . لكن شفته العليا حية . وسيطيا لا تقرأ إلا نصف كلمات ونصف عبارات . لأن يوسف ذا الحسد الكاتم للصوت لا يمتلك سوى نصف هم .

شاربه يغطي النصف الأعلى . و يوسف لا يعرف أنها

يحيى الأموول  
الاعتراف  
بوصفه اعترافاً  
بل بوصفه  
نوعاً من الخديعة السردية





صمد .. ولا يعرف أن صوره لا يصل أديها .. لا .. لا يعرف أن  
صونه مكرم .. ص : ٧٠ .

وهكذا تحول صيغة السرد بصورة نامية في التقيد « ح » من  
المعلم الذي يأخذ أيضاً صوغاً شاملاً للمعاني الأولى « أ » من  
الصفات والكلمات .. في هذا القسم الذي عكس الصفحات :  
١٢٣ - ١٧٢ مستخدم لـ « صيغة نصير لعالم لروعي »  
يوسف ، كلمة « صوب » ويوضح الظروف المحيطة باعتياله أحد  
من عائلة الموصوعة في إقامة حصرية .. ويسعى هنا إلى إثبات  
أن الكتاب ينتج يوسف / كتم الصوت الاعتراف عن نفسه  
مستخدماً طريقة الاقتباس عنه دائماً حله الاعتراف في صيغة  
« قال » .. مستخدمة صيغة النصير العائلي « باستخدام صيغة  
خوار سينه ومن سينب ذلك الخوار الذي رأينا سابقاً أنه مجرد  
حور مع أدب .

يسمى مسير نصيريه السرد في النص ، فإنه « نصير صيغة  
الاعتراف نفسها و يتأخر لنا التعرف على دوافع يوسف / كاتم  
لصوت لفتل أحد وعلى شاعره وإتهاره بعد مقتل أحد والتجائه  
في سينب الاعتراف ها ، ذلك الاعتراف الذي يسعى لـ  
صيغة خوار داخلي .. وعرض باستخدام صيغة « أن »  
الروعي ( كتم ) أن تكوين صورة مكسدة عن شخصية  
يوسف من وجهة نظر .. إن يوسف يتكيف لـ بوصفه  
شخصية سادية « مراهوية تتلذذ بتدبير الغير كما تتلذذ  
بتدبير النفس . و يدور الجزء الخاص بشخصية يوسف في  
النص حول هذه الصورة الخيالية : « كما يجب أن يكون  
شخصية كاتم صوبه ونصير مقاسه له حبه » فيه  
لغوية .

لا يصغر « نصير » إلا عن عدد صوره نصيريه عن ..  
فصل « أحد » الذي يوضح النص به مؤه العمل ، من إن راوي  
يعد في حقيقة « صيغة نصير لعالم » مشهداً داخلياً /  
داخلياً يعني شخصية يوسف . إن هدف هذا القسم من النص  
هو سر « صيغة كاتم الصوت المعادية من وجهة نظر  
موصوعة » ( وأنه توهم موضوعية ) ، وتقديم تصوير دقيق هذه  
الشخصية الانسانية المركبة المعقدة والنصوص داخل الدات  
الاسانية المعاصرة التي تتصارع فيها المتناقضات .. إن ضعف  
من هذا المنظور ، ليس مطلقاً وكذلك ليست القوة .. ولقد تجاور  
لكاتب ، بالتالي ، هذا التصور الساذج ليسى عملاً معقداً  
شخصيات مركبة يتوحد فيها الضعف ، حباً إلى حب ، مع  
نصرة ، والخير مع الشر ، والحلم مع الكره ، بحيث نشهد هذا  
الكون الصغير المعقد الذي تولفه الدات الانسانية .

يساعد في تجلية هذا الكون الصغير المعقد الاختيار الأسلوبى  
لدى يشبهه الكاتب أي ظاهرة التمدد الأسلوبى الذي يتضافر  
فيه استخدام صيغة النصير المتكلم وكذلك صيغة نصير لعالم  
التي تؤدي كل منهما وظيفة الخاصة بها . لكن ما يضيفي  
صيغة النصير الكاريكاتوري على العمل شيئاً صيغة الاعتراف  
الكاريكاتورية نفسها هو استخدام أسلوب الناصب بآليات  
أسلوبية كلية ودمية : « يقال في بعض الأمثال إنه لم ينج أحد

مربة إلا بأحدى ثلاث ، إما شغفه تاله في نفسه ، وإما بحساره  
في ماله ، أو بمعصيته في دمه .. ومن لم يركب الأهوال لم يزل  
الزعاب » .

هذا ما قرناه تحكيه بيدك لملكك دشلهم .. أنا .. فلم  
أبلغ مرتبتي إلا بال .. لا مثقفة نانسي في نفسي » . ص : ١٣٧ .  
أو بتشكيل أسدوب عناية الأطفال . « صبح » أحست ما  
يوسف ، أنت شاطر . عشر علامات ليوسف الشاطر النجيب .  
لتر أصابك يا شاطر .. آفة جديدة جداً جداً .. وأنت فرك نظيفة  
أيضاً .. عشر علامات إنصافية للمنطافة .. مظافة الأصابع  
والأظافر » . ص : ١٣٧ . أو بتقيد أسلوب ادعابة والأعلا  
« هل ترعيب في المرواج ب يوسف ؟ دس سخارة ب يوسف .

بها ما لروعي وسخارة الرجل الناجح في الحياة » . ص : ١٣٧ .  
يلتزم هذا التصدد الأسلوبى الصيغة السردية بالسخرية  
والفكاهة السوداء لأن الموقف كله المروي بالتأنيب عن يوسف  
الاعتراف هو ، في الحقيقة ، مجرد فكاهة سوداء . رجح يصل حر  
سكى يعمل والده الرجل الآخر يسكي . وهو يعمل عن غايه  
« السادية في قوله لأحد عن غايته من قتله : « ثم إنني صراحة  
إن رى أو أسمع هذا الرجل الذي لا تلبس إلا فدا وهو يصير  
أنا .. حرك أنت بيني في أعصابي بشوة تختلف عن صرح  
أنا .. لا .. سي لا أستطيع اعتياله . لا لأن الحرامه  
مقدده غيبه بل لأن قوي .. عجب .. أسمع أن تقتل من  
عصيه دمعة بركة الفتيالك » . ص : ١٥١ ، أو أنه يبرسب  
.. رد مبه .. ولا .. « أنا .. النان وسيم وريش وقوي  
وخطي .. على التريسم من العنة الداخلية ، واعشاشه الجزائية .  
القطا .. إلى بقتل لانه هش من الدافل » . ص : ١٦١ . إن  
.. وبني بعض سر كره على هذا الاعتراف وعلى تلويحاته المختلفة  
من دمه حمل كمة والفتاة بعيداً عن الأيمن والتي منتزاً  
حصوله لعمده في عيه أقسام العمل . ليست غاية العمل ،  
.. مجرد دمة كاتم « صوب » من دالة « نصير » الذي تشكل مهمة  
كتم الأصوب مجرد وسية من وسائل الأخر أهمية إذ قد يكون  
الموت السطحي الذي يمر به شخصيات لغلة أكثر عقالية وتأثيراً  
من اقتل باستخدام كواتم الأصوات .

## ١٥١

لشجلية الغاية الجوهرية ، الكامة والمقصدة ، يقيم المؤلف  
عائاً مؤزراً دالم بكرة واصب ، عائاً مؤزراً من مادة الحلم  
التي تحاول أن تكون بمثابة التعويض عن الواقع الفعلي ، واقع  
الغربة والقصم . تتشكل مادة الحلم الأولى ( ص : ١٠٤ ) من  
عصر مستوحى من حياة الآخرين الموصوعة في الإقامة الحصرية .  
إن ترسة بالتواصل مع الآخرين والخروج من قمم الغربة ،  
الترسة الكامة داخل الشخصيات تتحلل في حلم أحده صيغة  
مؤزراً من صبح البرح ، ونص نعم من سباق السرد أن العائلة  
مهدة في تعبيرها عن واقع الإقامة الجبرية : « ولذا فإن البرح  
والشعر عن الدات يتحدان شكل الحلم ، الحلم بعائلة تأتي  
لاستحجاب بيت الإقامة الجبرية لتظل عائلة الإقامة الجبرية أن  
سلطة الإقامة الجبرية قد قررت إطلاق سراحهم . مع هذا فإن

بمع عالم مؤزراً  
لحلم الغربة والقصم  
عائاً مؤزراً  
من مادة الحلم  
التي تحاول أن تكون  
تعبيراً عن الواقع  
القصم

رغبة لشخصيات بالتواصل مع الآخرين والتغلب على الصمت  
تُعلن عن نفسها بكم رغبة التخلص من قيد الإقامة الجبرية  
صالح الفوز بالتواصل مع الآخرين وكسر حاجز العزلة .  
« وجن دلف الجميع إلى غرفة النوم الرئيسة سموا شخيراً  
مقتضلاً .. الفتاة مبتلحين فادا اختيارنا تأتم بيلم . وقالت للمرأة  
العربية بارتباك :

الرجل عالم .. نتخرج .

ثم التفتت إلى أم أحمد واعتذرت على الإزعاج . في تلك  
اللحظة فتحت اختيارها عينيه . وقال وكأنه يستمع إلى الحديث  
لداثر :

« أند .. أبداً .. فضلوا .. منذ زمن لم يزرنا أحد .

وقال : إن هذه الزيارة حدثت قريباً أشبه بصراحة في بحر  
متدورة للصمت . وراح يتغلب قائلاً إن هذه الزيارة تبث  
شبهة انبفء في جسم رجل جلس منذ لآل في الصقع ..  
فسي الحرارة . وقال إنهم يتفقدون النهار في صمت وانتظار .  
يستظنون مكالمة أحد يوم الخميس . و ينتظرون مجيء عامل  
القمامة كل مساء . قال إن الزبا يلصرح من الخارج عادة  
مستأثراً إن كان لدينا رالة ، فتبادر في فوراً إلى مناداته . تقول  
نحن الثلاثة معاً :

« نعم .. عندما زالة . تغضب .

وليس عبثاً زالة ولا من يمزحول . ولكننا نريد أن نرى  
شخصاً — أي شخص — يدخل علينا . نريد لساع قصة تشرح  
على الباب . ننتظر رئيس المحرم يوم الأسوأ وشهراً . لكن أهدأ  
لا يأتي . » (ص ص : ١٠٨ — ١٠٩ .

تلخص الفقرة السابقة الصيغة الكابوسية للشهادة : إن  
لعزلة تتدخل الحلم وتقمع الحلم من تحقيق التوحيش الذي هو  
وظيفة الحلم في النص ، وتكسر الفارقة بالتالي في هذه فقرة  
حلم على التوحيش عن الواقع الحقيقي لأب «واقع حرمه من  
الحب» إنه يسكن الحلم ويضع من التحديق في معاء «خبره  
وتؤدي شخصية الملازم الموجودة في الواقع وفي الحلم أيضاً تثت  
الوظيفة المامة الكاتبة لدور الحلم التوحيشي . كما تأتي حكاية  
الرباب الواردة على لسان شخصية الأب (الختار) كدعج من  
انركيب الموقف بين الواقع والملم تأكيداً على استحالة قيام الحلم  
بوظيفته .

يصبح هذا المستوى من مستويات الحلم أكثر جلاء في  
حلم الأب اللذين يتناول حلم العائلة المشتركة حيث يلمع الأب  
طيف مباركة يُلم به بعد أن يبلغ أربعين ليلمه رسالة نبوية :  
رسالة صطفاة لمدر حسن لولها . ولكن الطيف يبرع ولا  
يتكلم . (ص ص : ١١٣ — ١١٤) .

يشل هذا الحلم في حقيقة تثير استعارياً عن رسالة الأب  
لسياسية / التاريخية المفهومة . إن انتظاره الطويل لتحقيق  
غاياته السياسية / التاريخية ليله تصطدم برفاه الدين بمجون  
هذه الرسالة ويزجج به في الإقامة الجبرية . ومع ذلك فإن  
وظيفة الحلم ودوره التوحيشي أيضاً يُهضمان لصالح التأكيد على  
كابوسية المشهد الروائي ودويمة وأبدية الاحساس بالعزلة . كما  
يقدر الحلم المنصوب « الدائرة » (ص ص : ١١٥ — ١١٨)

تثير استعارياً أكثر مباشرة عن إيهامها الرسالة التاريخية للأب  
وقمع رفاقته له . إن الحلم الدائري الطابع (دهاب شخصيات  
الحلم إلى الحانة يومياً وبنسائهم جماً وبشكل دائم مدار حديثهم  
وقراراتهم وبالتالي كتابة الأب لحضر الحانة وبتقاطصهم عيه  
بزجاجات الخمر ومناقص السجائر وبنسائهم هذه الحادثة أيضاً)  
يعني المشهد العنسي الذي ترفض الرواية في رسمه لتوابع  
السياسي / التاريخي الذي تكتبه بصورة ثوابية . وهكذا تضيء  
الأحلام الثلاثة وتفرجات هذه الأحلام أيضاً (مثل حلم  
الفتاة / الانية بأنها تدل زجاجة ملونة ذات عى سبق ولا  
تستطيع الخروج) ما تريد أن تثير عنه الرواية بصورة ثوابية ،  
كما قلنا ، لدواع سياسية ولربما لدواع فخرية مرتبطة بشك  
المعمل التوحيشي الذي يحكي حكاية كاتبة داخل حكاية « من حكاية  
إطارية كسرى هي حكاية العزلة والإقامة الجبرية التي تشكل  
النظم المركزي للحكايات جميعاً .

يضمحل القسم المنون بـ « اعترافات فتاة في عنق زجاجة »  
على جلاء حلم الفتاة / الانية الواردة في القسم الخاص بالأحلام  
الذي أشرا إلى في الفقرة السابقة . إنه يقدم تفسيراً للحلم الذي  
تختم فيه الفتاة بأنها مسجونة في عنق زجاجة . فهد مثل أنجها  
أهد على يد كاتبة الصوت وعوضتها عن الأم إلى مسقط الرأس ،  
ومن ثم بعد مصرع والدتها في حادث سيارة ، تستلم الفتاة  
بحد : حرة وطعنا إلى فراءة اسقرى .

بـ هذا القسم من العمل الروائي يجلو حلم الفتاة ويقدم في  
الوقت نفسه مفهومات حياة العائلة وإشارات إلى سقوط رفاق  
الأب (السياسي) (ص ص : ١١٥ — ١٢٠) ، وإشارة إلى  
تصنيف كاتبة المشهد «توحيش» قصة كابوس قطة لأحمد . ولا  
شيء أكثر من ذلك . وتضلل هذه القسم يقدم صورة غير مفهومة  
لناتية التصغير أنسى من صوره أنوية لأحمد تتكلم لته  
الفصية — الصوفية وتنتظر إلى العالم بمنظاره . وهي لا تستطيع ،  
في رأيي ، أن تضيف جديداً إلى الفصل سوى في الشذرات  
المشترقة التي تقدم فيها وصفاً للعالم الوطن — الأم والأمراض  
التي تنخره . وليست نهاية هذا القسم التي تشع روح الأعمال  
بمقرب خلاص الفتاة من كابوس عزلة إلا تطعماً للعمل  
الروائي بمسار ناقص ميتة لكابوسية المشاتمة . هذه البنية  
الكابوسية التي ينهها الزلزال بدوائر أصواته التي تعيد تلخيص  
منظور الشخصيات للعالم والأحداث ، وهو منظور أقل ما يقال  
فيه إنه منظور يتطابق في النهاية مع الاحساس بالعزلة والموت .  
« يرقد أحمد بجمجمته المزخرفة بالأحلام « البسكونة  
بالأعاني ، على قنص ألم قصصه كاله عصفور مولع بالقطف .  
إنهما تحت التراب . ججمته على قنصها الصدري » .

ص : ٢١١ .

هكذا يجثم الرزاز عمله في « دوائر الأصوات » بتأكيد  
سمة الدائرية في العمل . إن كل صوت يلخص فهمه ورويته  
للعالم بحيث تعود من حيث بدأتنا ، إلى أصل الحكاية ، إلى  
التعارض القائم بين الأصوات ، التعارض الذي يؤسس القمع  
وغيباب الحوار . وليس الملحق الذي نثر على صوت المؤلف  
وأصوات القرء إلا تأكيداً على هذا الغياب □

كل صوت في الرواية  
يلخص فهمه  
ورويته للعالم  
بحيث تعود  
إلى التعارض بين الأصوات  
تعارض يؤسس  
القمع  
وغيباب الحوار

سبأها بين الذاكرة والعين ، وبين الأمثلة المتمايزية والمخطوطة الواقعية .

عين سمير عطا الله مبلوعة بالمقارنة ، وفكره مشغول نتائجها ، لا يفرغ مما تجره إليه ، إلا ليحلق بهذا الفكر في قضاء المكان ، ويربط بين عناصره ، ويألف بين غنى ما شهده عبر الأزمنة .

في مقالته البديعة « صخور من شعر » يمكننا في سطور قليلة منها أن نستخرج عينة تجتمع فيها كل مميزات وسمات كتابته بما تيسره من احتشاد لطيف للمشاهد والأفكار ، وما تتيحه من منعمة تتأتى من الإحبار وتداعي الخواطر واستحضار الشخص ، في « صخور من شعر » يدون سمير عطا الله وقائع عبوره الحدود الأسيانبة متجهاً إلى مدينة نيس الفرنسية ، صعوداً عبر أهالي (سان بول - دي فانس) . وكان قد توقف في بلدة بير بيتان ، في أقل من عشرين سطرًا يصصف عطا الله البلدة ويشهها بطرابلس ، ويخبر عن اقائه لدى اصداقه ، و يروي وقائع حياة أحد منقطعاً إلى المطالعة في قصر منيف ، ويستحضر جيران الذي زار المنطقة وأضفى فيها وقتاً وراسل ماري هاسكل واصفاً لها أمتع لحظات عمره في حديقته سان بول ، وينقل إلى التطبيق على علاقة جيران بهاسكل ، وأهمية هذه في حياته الادبية ، ولا يلبث أن يترك حبراً ويتحدث عن الاخوين غونكور و يرى أن شهرتهما تقوى شهرة الأبناء الذين تالوا جازئتهما ، ويستشهد بتعليق سومرست موم « ان الاخوين غونكور كانا أكثر أدباء من لادباء » . ويصادق سمير عطا الله على تعليق سومرست موم بتصادق اسماء بعض من عرفا وعاصرا : سانت بوف ، رينان ، جولي ، وريمان ، أناتولي فرانس ، بودوير ، فيرن ، رامير ، مالارم .

سعد في « وطن الآخرين » . كتاب لمطالعة في قطار ، في حديقة ، في غرفة بين الأشجار ، منعة يمكن نوالها في صمت مطبق ، وغرة يأتي إليها العالم ، رحلة في كتاب □

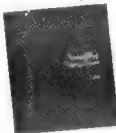
## بلاغة .

نص وعشرون تخطيطا

شاكر لعبي

مشورات دار الفارزة . جنيف ١٩٨٨

■ بين استماتات شاكر لعبي (المجموعة الشعرية الثالثة للشاعر ، ونصه الشعري الرابع الصادر في كتاب تحت عنوان (بلاغة - نص وعشرون تخطيطا) ست سنوات . الأول صدر في دمشق ، والثاني في جنيف . وبين الكتابين والزمانين أهم ما طرأ على شاكر لعبي من تغير هو تحوله إلى فنان تشكيلي . وتعلل البلاغة كما قصدتها لعبي ، هي إشارة إلى رسومه 'عشريين وليس في نصه الشعري ' وقد يكون هذه سلاعة



## مسافات في أوطان الآخرين

مقالات

سمير عطا الله

مشورات دار النهار ، بيروت ١٩٨٨

■ يستعير من أنسي الحاج توصيفه فلم سمير عطا الله بـ « انقسم التائه » ، فـ « مسافات في أوطان الآخرين » هو كتاب الشهيد الجوزال من خلال عينتي لسانني ، هو في حله وترجاله اللبثاني التائه خارج وطنه ، في أوطان ما كانت وإن تكون له .

وهو بل ذلك كتاب ذاكرة ، فالشاهدات التي يروي الكاتب لقطاع عنها ، والأحداث التي يسرد وندبها ، حسبه استدعاءات من الذاكرة لمشاهد وأحداث ويهيئها مشاهد وأحداث ووجوه المكان الأول لبنان .

يكتسب سمير عطا الله المصاحي ويكتب المصاحي بالغة تليق ثراء لغة الأدب إلى يسر وبساطة لغة الصحافة ، تلتقط لنته البصر التفاصيل في المشهد . ما قد يكون أهل من قبل غيره ، ما قد لا يثير سواه . يلمحه ويبرزه ، ويكشف عن جوهره ، لم يكن مُذكرًا ، أو هواد يضيفه إلى تفاصيل أخرى ، يعيد بناء المشهد وقد طبع فيه شخصه وروحوه ، وفكرته أيضا .

وتكشف مقالات سمير عطا الله وقد اجتمعت في كتاب عن نسق فكري ومعمري يسطرها كلها ، ويمل منها كتاب رحلات يخالع الكاتب وقته أثناءها في تتبع ورصد المعالم لسيرة ، ولظواهر التي تكامل وفق نظريته ، فالكتاب كما لدى سمير عطا الله هو مكان وأزمة تخطط أحيانا ، وتتوالد من ذلك التقصص بين الأرمسة ووقائعها حالات مكانية عممة وآسرة . هالمكان للوهلة الأول ، هو ليس شيئا لدى الكاتب ما لم يكن امدحول إليه ، دحولا في الماضي القريب والبعيد ، وحياء امدعاني والقيم الحصارية التي أنتجها المكان عبر الأزمنة . ويأخذ المكان قيمته القصوى أو المضاعفة لدى سمير عطا الله من مصارفته مكاناً عرضة للشطب والغاء منجزه الحصارى ، وأقله تغير ويعرفته .

ولا يعني ولع سمير عطا الله بالممكنة ، حيا باكتشاف غير متوقع ، فهو يأتيه ومنه ذاكرته عنه من القراءات ، والأخبار ، ولشهادات الحثقة عن مدد . وهكذا يتحول الدخول إلى المكان



توسي إليه أن كل نثية  
تبعها تؤدي إليه بقاتل»

مشكلة هذا النص ، أنه أولاً مثيرات تناقض في د بهـ  
أشد التناقض ، ثم تقتض مشكلتها ، عندما تناقض اللغة  
الرافضة أماماً وفيها ما يشد الالواء رأس شاعرها — يتبلخ —  
فهولاً يحيا إلا بتوهم الماضي واستدعاء عناصره ، فيتحوّل الشكل  
الى لباس غريب على الروح ، وتبلخ مشكلة النص درونها في  
اجتماعه الى التحطيطات وعالمها الغريب كل لغة من  
الحالات التي يصورها لنا التشكيل .

فالأهتمام الصريح للشاعر باستحضار أرومته : « كنا ننحدر  
من القرى الكردية / ومن سهول الدائن / من تفرّصات الجامع  
المباني / ومن تصاوير الإمام علي / من بساطين الكرازة /  
وتوافد كسب الأيمن / ونسل من تقويب العبادات / وأعطية  
الكردي » ، وشاديش الأحوار » .

كل هذا الاستناد للسلالة الانسانية وحالاتها باستناد جمة  
غريبة في المقطع هي ( أعطية الكرازة ) الغريبة عن الصور ير ،  
ولعل المقصود بها فانتازيا جاءت في غير مكانها ، يتلاشى قاماً ،  
وغتشي عندما تنتقل الى عالم التحطيطات حيث هناك كل ما  
يبدد النص ، وبقيته ، ويحل مكانه لغة وعالم مختلفين .

فالتشكيل باستناد لتفسير هنا أو رمز صغير هالك لا يميلنا  
على عالم ذي هوية سبق للنص الشعري أن حددها ، فالخطوط  
التي أدت غاية في الجمال والقوة والأشكال الانسانية الطامعة من  
تلك الخطوط ، بتكونياتها وحالاتها تجعلنا تارة الى لطق ،  
والحرية إلا نادراً ، حيث أقرب الرموز الى الشرق : الهلال  
الطلي ، وتارة تجعلنا ممانتها عرصة للاستلاص بسهولة  
على العناصر الدالة على العرب وثقافتها .

في التحطيط الأول لو عالم الدنية الغربية معلوماً ، وهندستها  
وفسها . في التحطيط الثالث فرقة موسيقية بالآلات الغربية في  
التخطيط الرابع شخص يزوجون من لوحة أو يدخلون فيها ، لكن  
هؤلاء وحجباً يهددان اللوحة ، يبرزه مشاهد غربي ، بذكورة لا بد  
من مراجعة الفنان للتساؤل حول ماهيتها والقصد منها . وفي  
تخطيط خامس أشكال انسانية ، ودوائر تجريدية . وفي تخطيط  
سادس وحده انثى زخمية ثنائى رأسى ثنائى ايضاً . الخ .

ولتعميق عن فكرة البحث من الصلة بين الرسوم والنص  
الشعري ، وتعدديتها الى تأمل حالات الرسم وهي مثثة قلم  
جاف أسود وإن أشكائها الغربية ، وتكونياتها وحالاتها جعلنا  
على أساليب غريبة بعتة نجد مرجعيتها في فن الغرافيك الألماني  
والشمال اورو بي عموماً ... إلا أن شاكر لمبسي استطاع  
بالتأكيد أن يصوغ من تقنيات حديثة ، فناً جليلاً ، وأن يدالج  
المجدد الانساني معاجلات مختصرة وجيزة محققاً نتائج باهرة في  
توظيفه لعبة الظل والورق . بحيث تؤدي الى خدمة الأهداف  
الجمالية التي توخاها من لوحته ، وعلى سويته عند سداجت  
هذه الفارقة كما رأيناها عند كثيرين .

في « بلاغة » بيزر شاكر لمبسي تشكلياً أهم منه شاعراً ،  
ولعله شاء أن يبدو كذلك عندما أعطى ورقات كتابه إلى دست  
ورقات للوحاته ورسومه

لتشكيلية منافضة تماماً لكل بلاغة كما يعرفها الفنانون العرب  
لذين يبنين لهم ، إلا أن يسبحوا في المجال أمام لمبسي لينهل  
بتخطيطاته الجميلة تاديعهم مقربين له بموهبة أكيدة .

نقرأ نص لمبسي لتبين طبيعة علاقته برسومه ، هل هو نص  
نثري شعري مستقل عن تخطيطاته مستقلة عنه بدورها ، أو هو  
نص له صلة خاصة بالرسم ؟ وهل يكتل انحط الطرف ، أو  
يتقاطع معه ، أو يتناقض أو يحوار ؟ هل إن في النص الشعري  
فراغات ، يملأها التشكيل ؟ هل القضاء الشعري الحق  
للتشكيل ؟ هل التشكيل جسد ، واللغة روحه ؟ هل اللغة روح  
هاربة أمام التشكيل المتناقض لتشكيلاتها ، المتخلف عن  
شعريتها بصريته القوية ؟ وهل الماحات ، هنا ، لها صلة ما  
بالمخاطبات هناك ؟

هذه الاسئلة وسواها ، واجهتني ، خلال مطالعتي النص ،  
ومعابتي الرسم ، في « بلاغة » شاكر لمبسي .  
في « بلاغة » تيدو الشعري أمل قيمة ، وأكثر حضوراً في  
« خلال الحسب ترتفع ندان عن أجساد » . و « ودحا  
صرحة الطائر تهبط من حضرة الورقة حتى حرة التراب » .  
و « توجيات القرنفل تترش على الأفعال » و « الفلال تلامس  
طامات كلما العدرا » .

في نص بلاغة بيزر نرفع لدى لمبسي نحو التصوير شعري  
الصوري وفردحم ، وتشعارك ، لجيني من تنامها ، وحضورها  
توصيف الكائن الغريب لنصه في المكان الغريب . ليتأتى  
الحنين ، ويتأتى اللغة ، لغة الانغماس في المجهول .  
في نص « بلاغة » غنم متواصل بواسطة الصور لأشياء  
المنفى « بأشياء المكان لا أول : ولا طلال للندى تنزل  
على لبنانة » . والنص ، غالياً ، بمثابة يوح عجانتي ، يتسلح بلغة  
مدركة طبل النص الشعري الحديث ، وقد باتت حيلة مركزية  
يُركَّب منها الشاعر شرقاً على غرب ، هو حقيقة حضوره فيه ،  
ناقصاً ، يسعى الى اكتمال ، ولا يتم هذا بغير عدة الحنين .

و « بلاغة » نص يطلق فيه شاكر لمبسي مقدرته في سمي  
ببند ملحمة القصيدة ، ففي صرحاته واحتجاجاته ، وتداعيات  
روحه المندب من المكان : « أرواحنا » و « صجرتنا »  
و « زلوسنا » . المرأة هي « أرواحنا ننسوتا » والوهم هو  
« تومنا » وحاسة الخروح في مظهر في « حاستنا » . والظلمة  
لتي رهبا ، أو انتسب إليها ، هي طلائها .

نص « بلاغة » يتوهم بلاغة وينشدها ، وهو يبي ما  
يتقصّد . ويتناقض هذا الوعي ، أدت تناقض مع التشكيل في  
تخطيطاته . فالعناصر التي تجعلنا لدى الوعي ومدركاته واعتماداته  
هنا غيرها هناك . في الكتابة إذن ، وفي اللغة ، وزرع الى  
متناحها والتفرع منها ، فهي وزن له قسمته ، وإن يكن لمبسي  
يأتينا من جهة مخالفة في حقه القصيدة الحديثة ، ولكن ، أبداً ،  
يصب طاقته وشعوره ، وسعادته في يمنة فهي أثيرة لديه . وسلم  
هذه المسألة أقصى حالة تعبيرية عنها في هذا التقصين المنسجم  
مع روح قصيدته الغريب عن تشكيلاتها المخارجية :

« كأن بلاد الله وهي واسعة

على الخائف المردود كلفة حائل





# معادلة «العقل والقلب» في معركة الآيات الشيطانية

احمد بسام سامي

■ من حق «لسانك» عليّ، وعليّ قرأتها، أن أبدأ بشكرها على تأكيدها يوم بعد يوم أنها بحلة «تعي بادع» لكنب وحريرة لكتاب «نما تمنح صدرها للأفلام الخيرية الشابة الوارد والانتهايات» ليطدو كل عدد منها بالقة

جنيقية ملوة للاداع والتكرير صوت مرتفع حار. أقول هذا وأنا أشعر بالخروج والخزن مما يوزاء مقالة عزيز اعظممة الأخيرة «قصص عثمان المعاصر». أشعر بالخروج لأسي مشاير بأصيح لانهام إلى رحل ينمي أن أرق الأسر اسورية الدمشقية أصالة ووطية وصددا، ويكي أن يكون مسها ثلاثة لدريس أسوا موافهمهم لشرفة شيء اسمه «الكرامة» اسورية السورية: يوسف وسبه وعادل لعظمه، وإن كنت لا أدري صلة حرير هؤلاء الثلاثة النظام. وأشعر بالخزن وأنا أرى لي صديق من بلد عربي شقيق

بصارسي وهويقرأ المقالة قائلا: أهؤلاء هم السوريون الذين ما تمعنّا تشذروا بلهمهم وصاحبهم؟ ها هو أستاذ منهم من أساتذة «الدراسات العربية والإسلامية» لا يثير بين عمل كل من (إن) وأخوانها و(كان) وأخوانها!! لقد أحصيت لصاحبك العظيمة ثلاثة أخطاء على الأقل من هذا الباب في مقالته عن سلمان رشدي، ناهيك عن الأخطاء الاصلائية واللغوية والتعبيرية، أن مقالته تحتاج إلى ترجمة للعربية الفصحى.

لم يكن حزني على «خساع سبعة السوريين» الضمية ولندعوية بمقدّر شعائقي وحرخي من أن يصدر دفاع عن سلمان رشدي من أستاذ «الدراسات الإسلامية» أنما كان هوته، كنت أقسى أن يكون المدافع «أستاذ لدرسات لسامية» مثلاً، أو أستاذ «الدراسات العربية» أو حتى «لدراسات الإسلامية» وأنا أن يعف رجل يحمل اسم عرب لا شئ في عربيسه، ويشغل منصباً عمياً يحمل اسم «الإسلام» في



الأديان من قبل ، واعتبرت إلى ما يقرب من ستة قرون تفصل بين المسيح ومحمد عليهما الصلاة والسلام .

كان الأمر بهديا واتصفا ، فكلما خيا بركان دين سالف ، أوصفت تأثيره سي سابق بعت الله بني جديد يوري في عوس البشر ما خبا من جذوة الدين ، و يذكرهم بها نسا من عبادة الله ، ويصنعهم مزيدا من الشرائع والقوانين بما يتناسب وحجم تطور العقل البشري ، والتجارب مع توالي العصور نحو الضج والكسالم ، مما يستتعي تطورا وتفصيلا وتطوية أكبر وأشمل لمسجيدات الحياة ، وتعدّد علاقة الإنسان مع الإنسان ، وتأثير ذلك في علاقة مع الله جل وعلا .

وكان « مسلسل القتل » الذي مارسه الأشرار على الأئبياء ، طويلا لا يكاد ينتهي . روى أبو حامد البزار في سننه من أبي عبيدة أن النبي صلى الله عليه وسلم قال : « أكرم الشهداء على الرجل قام إلى امام جائر ، فأمره بعرف ونهاه عن منكر ، وأشد الناس مذابحا رجل قتل نبياً ، أو قتل رجلا أمره بعرف ونهاه عن منكر ، قتل بنو اسرائيل ثلاثة وأربعين نبياً في ساعة واحدة ، فقام مائة رجل وثنا عشر رجلا من عبيد بني اسرائيل ، فأمروا بالمعروف ونهاه عن المنكر ، فقتلوا جميعاً » . ورغم أن المسيح عليه السلام كان في سلسلة الأئبياء الذين ذهبوا إلى أقصى حدود التصامح البشري ، ودها به أن « اغفر لعمي فانهم لا يملكون » وأرسي مبداه للشهور « من غريك عن الأيمن فأدر له الأيسر » فالتنتيجة كانت رغم ذلك : انقلب بعض النيطر من حقيقة المصلوب من هو ، واختلاف المسلمين والبصاير عليه ، ولكنهم لا يحتفلون على أن عملية انقلب قد تمت ، فوغل آلة جريمة قتل قد حدثت فرق الصليب عن سابق تصامح « الصغار » وأن المقصود بالصليب كان المسيح « المتصامح » عليه وجل أنه السلام .

وهكذا انتظر العالم متتامة عام حتى يأتي « نبي السيف » ليظهر الحقيقة ويحكم الجناة ويقم العدالة على قتلة الأئبياء ، من غير أن ينشأ أنه « نبي الرحمة » أيضا ، وأنه لم يرسل لكمة بل « رحمة للعالمين » بحشم رحمة النبوات ، وبعيبي البشرية لاستقبال يوم الحساب العظيم .

كان ظهور خاتم الأئبياء آخر فرصة أمام السماء لتقرر الشريعة على الأرض ، وتحفظها مستمرة حتى نهاية عمر الأرض . فقد كانت الأديان السابقة تحمّد نيرانها وفاعليتها بعد فترة قصيرة من ظهورها ، أن لم تولد في طفولتها بقتل النبي الذي جاء بها ، أو بإعدام ورثته عليها ، أو بضياغ نصوصها وتشويه تماثيلها . وهكذا جاء الإسلام بحمل « بذرة الجهاد » عنصر علاجيا لغيا يمنعه القدرة على الاستمرار والانتعاش والانبعاث كلما أجهابه « هود الأديان » حتى يكون جذيرا يستحل امسؤولية المستمرة لحماية العدالة في الأرض ، واستمرار صلة الانسان بالسما في شكلها الصحيح إلى يوم القيامة . لقد كانت بذرة الجهاد هي السر الكامن في الاسلام ليقي بركانه حيا ثائرا ، ويعيد اليه الفاعلية والنشاط كلما خمدت نيرانه أو خيا هشيره . وكان أن سن الاسلام قانونا صارما ووافضا للعقوبات ، انطلاقا من مبداه الحكيم « ولكم في القصاص

**كيف يؤمنون  
للتصميم شتائمهم  
ويدخلون هذه الشتام  
إلى معابرهم  
الفكرية  
لأثبت أنهم يستحقون  
هذه الشتام ؟**

جامعة بريطانية كبيرة ، وينتمي لأسرة من أعظم الأسر العربية مكانة في التاريخ الحديث ، ليدافع عن أمان رجلا ، لن اسمه نبياً ولا رسولا موسى اليه ، وحسي أن أدعوه هنا المؤسس الأول للأمة العربية والدولة العربية ، وتقال العرب من المجهول إلى المعلوم ، ومعتبر ابداعاتهم الانسانية الخالدة ، وفخرهم من غلصات التاريخ والجهد إلى أوار العلم والحضارة التي أضادت الطريق البشرية قرونا وقرونا ، ومنحتها ما لم تمنحه لها من قبل ، ثم يسوّغ هذه الهانة ، التي لحقت من سلمان رشدي كما لحقت كل عربي وكل مسلم ، فهذا يعني ويجعل كل عربي غلص يشك أعظم لشك في دور ما يسمى « بالدراسات الاسلامية » في جامعات الغرب ، وفي قيمة الشهادات التي يصاها أبحاثها المتعشون اليها في مجال الدراسات العربية والاسلامية ، اذا كان أسانذتهم « الكبار » في مثل هذه « المهارة الخفية » و « الانفتاح الديني أو القومي » الذي يجعلهم لا أقول : يستكون عن انكسبة توجه اليهم وإلى كرامتهم وأصوصهم وتاريخهم ، بل يؤمنون لشتائم شتائمهم ، ويدخلون هذه الشتام إلى غابرهم الفكرية : لعجية ليلطوها وتخرجوها منها بالبراهين على أنهم يستحقون مثل هذه الشتام والاهانات والتبذعات ، بل أنها تبدو في مسامهم صلا سائق الشراب ، وكأنهم استمروا على السنين من الفذة والعار ، وسلطتهم حياة « السفوح » كجرباه « القنص » ، فعدوا يستلذون علمها ويجدون المزاة والعجب والتعجب في غيرها .

ولننسى يا أستاذ عزيز أنك مسلم ، بل انس أيتك عربي ، وانس أنك شرقي ، ثم تذكر أمرا واحدا لو فقتك لما كنت جديرا بالحقبة : تذكر أنك انسان ، انس يا أستاذ عزيز ان عمدا صني الله عليه وعلى آله وسلم رسول نبي ، وانني أنه جاء « رحمة للعالمين » وانس أنه عربي ، أو أنه شرقي ، وتذكر شيئا واحدا سو مسيحيه كست جديرا ببق « سما » : تذكر أنه « الانسان » الذي أوجد شيئا عظيما من لا شيء ، وأسس أمة واحدة من قبائل شتى ، وأعطى البشرية حضارة لم تكن تحمل بها من قبل ، على أيدي أناس لم يكونوا يملكون من شروط الحضارة الا الحظية ولجن والسيف والثأر .

فماذا لم تذكر كل ذلك يا أستاذ عزيز ، ونسيت حتى أنك انسان ، فم تذكر على الأقل أنك رجل ، رجل عنده أم وأعواد وزوج وسنات ، فيرفضيك أن يصوغ لك سلمان رشدي غدا « آيات شيعانية » جديدة يهمل فيها من أسماء مرير العظمة وروجه ونسائه عائلته وأصدقائه رموا للهانة والدعارة والشعور بجنسي وما إلى ذلك ؟ اني أعبدك بالله من هذا يا سليل الأسرة انعطيشة ، حتى لو روضت أنت بهذا ، وقد سول لك شيطانك بدت ، فأن ، وأني سوري يعرف مكانة أسرته ودوره الغربي في تاريخنا الحديث ، أن ترضي أبدا بذلك ، فكيف ترضاه ، وكيف ترضاه أنت ، لذلك « الانسان » الذي صنع الانسانية ما صنعها ، وابتعت العروبة الفتوة تحت رمال الصحراء ، لتجري لغتها على ألسنة ألف مليون مسلم معظمهم لا يمت إلى العروبة صلة ؟

لقد جاء الاسلام « بعد فترة من الرسل » لم يعدها تاريخ





﴿ حياة ٢ ﴾ (البقرة : ١٧٩) قطع يد السارق ، وقتل القتال ، وجد الشارب ، ورجع الزاني ، وأكد قانون « النفس بالنفس والعين بالعين والأنف بالأنف والأذن بالأذن والسن بالسن والجروح قصاص » (المائدة : ٤٥) ثم اعتمد البدء المأول في العلاقات بين الدول والشعوب « فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه مثل ما اعتدى عليكم » (البقرة : ١٩٤) . لقد أطلق الدين وجهها صارماً لا أول مرة - بحيف أعداده ، وبهملهم بكمرون كثيراً قبل مهاجته أو محاولة النيل منه « وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم ، وآخرين من دونهم لا تعلمونهم ، الله يعلمهم » (الأنفال : ٩٠) . ولكنه تعامس بدمع المسمين لن قتال من لم يقاتلهم « لا ينهاك الله عن الذين لم يقاتلوكم في الدين ولم يخرجوكم من دياركم أن تسزؤهم وتغصروهم » (البقرة : ١٩٤) . بل ينهاك الله عن الذين قاتلوكم في الدين وأخرجوكم من دياركم وظاهروا على إخراجكم أن تولوهم ، ومن يتوكل فأولئك هم الظالمون » (المستحقة : ٨ - ٩) . ودعا رسول الكريم إلى أنه يجمعهم عن أولئك الذين رفضوا الإيمان والدخول في الإسلام « **وَقِيلَ يَا رُبِّهِ إِن هَؤُلَاءِ لَن يَمُوتُونَ ، فَاصْبِرْ لَهُمْ وَارْتَبِطْ بِالنَّاصِيَةِ** » (الزحرف : ٨٨ - ٨٩) .

وكان شأن رسول الله الصنع في أشد التوفيق مع أعدائه من المشركين ، فحسن حديثه عن مروءة بن الزبير أن عاشق زوج سبي صلى الله عليه وسلم حديثه أنها قالت لرسول الله صلى الله عليه وسلم : يا رسول الله ، هل أتى عليك يوم كان أشد من يوم أحد ؟ فقال : لقد لقيت من قومك ، وكان أشد ما لقيت منهم يوم العقبة ، إذ عرضت نفسي على ابن عبد الله بن مسعود كلال فلم يعياني إلى ما أردت ، فانطلقت وأنا مهموم على وجهي ، فلم أستعن إلا بعرب المشألب ، فرفعت رأسي فإذا أنا بسياسة قد أظفني ، فمغرب فإذا عينا جبريل ، فمادني فقال : يا أبا عبد الله وجعل قد سمع قول قومك لك ، وما ردوا عليك ، وقد بعث إليك مَنَّكَ الجبال لتأمر بما شئت فيهم ، قال : فناداني مَنَّكَ الجبال وبسم علي ، ثم قال : يا محمد ، إن الله قد سمع قول قومك لك ، وإن مَنَّكَ الجبال ، وقد بعثي ريك إليك لتأمرني بأمرك ، فما شئت ؟ قال : فناداني مَنَّكَ الجبال (جبلان في مكة) . فقال له رسول الله صلى الله عليه وسلم : بل أربؤا أن يخرج الله من أصلابهم من يبعث الله وحده لا يشرك به شيئاً . رواه مسلم والبخاري .

وكان بديها أن ينعكس الإسلام على نفوس البشر منعكسات تباينت بينا بين هذه النفوس . إن العالم من حولنا عقل وقلب ، فالشرق ، بعواطفه الجائعة ، ومشاعره الإنسانية

الفياضة ، وروحانيته التي احتضنت أعظم ديانات العالم وأضحمتها ، يمثل قلب العالم ، والغرب ، بتاريخه العسكري الحافل ، وتراثه العلمي والفلسفي الضخم ، وحضارته الآلية العبقية التي يبدعها الإنسان الشرقي البسيط ، يمثل عقل العالم ، ولا يعيش العالم من غير عقل ، وإن يحيا من غير قلب ، والشرق والغرب يجتمعان ليقيموا المعادلة البشرية الضرورية لاستمرار الحياة وتطور الفكر البشري والحضارة الإنسانية .

وحين خص الله تعالى منطقة الشرق الأوسط لتكون مهبطاً لروحانيته على مدى سلسلة طويلة من الأنبياء والرسل والأديان ، كان احتضاره لمنطقة « لا شرقية ولا غربية » - كما يصف القرآن الكريم زرعها - وهي منطقة متوسطة من العالم يمتد فيها المساح ، مثلما يمتد جرح العاطفة ، فلا تغطي على العقل ، ويصلح فيها العقل من كبريائه فلا يعلو على العاطفة . وهكذا تستقيم لديها ، بهذه الشروط ، المعادلة الإنسانية بغيرها الأساسيين ، العقل والقلب ، كما لم تستقم في أي مكان آخر من العالم .

لقد جعل الله أمة الإسلام ، منذ إبراهيم حتى محمد عليهما الصلاة والسلام ، أمة متوسطة في موقعها من العالم ، واختار الحرب حتملة لرسائله الأخيرة « وكذلك جعلناكم أمة وسطا لتكونوا شهداء على الناس » (البقرة : ١٤٣) بما فيهم من واقية وبعد من الجموع القتلى أو العاطفي ، أو حتى الحياتي - تذكر هذا اتهامات المستشرقين للمتأنيته لهم بغير الخيال ، والجمل المحسوس الأدبية المتصلة عليه ، كقصة والسرحة واللحمة ، مما كان يشتم غالباً في الأدب اليوناني ، الحزبان الأول للأدب الأوربي من بعد ، على خيال غير قابل للتحقق ، كصور علاقات اجتماعية غير منطقية بين السماء والأرض والآفة والبشر ، ثم الخروج منها بنوع من « أنصاف الآفة » أو « أنصاف البشر » .. الخ .

واكتسبت رسالة الإسلام ، والحرب لا يزالون يشكون غالبية المسلمين أو جمهورهم ، ثم بدأت حركة الفتح في عهد الخلفاء الراشدين ، لينضم إلى رقعة الإسلام خلال عقود قليلة من الصين شعوب آسيوية وأفريقية عديدة ، ولبيمت الإسلام خلال قرن واحد إلى أطراف أوروبا وأقاصي القارتين الآسيوية والأفريقية ، ولتحتضن شعوب مختلفة الشارب متباينة الطابع . ويتخذ الإسلام عند هذه الشعوب مظاهر مختلفة طبعها بطابعها ولزته بألوانها ، مكان منها المعتدل ، ومنها التطرف .

ولكن أكبر صانع حدث في الإسلام نتيجة لهذا التباين البيئي والبشري كان الانشقاق السني - الشيعي .

ورغم أن مشرة الخلاف الأولى زعمت في المدينة المنورة - العاصمة العربية الإسلامية الأولى - فإنها لم تنبت وتزدهر ويتخذ الانشقاق فيها شكلاً خطيراً إلا بعد أن أضيفت إلى المعادلة فيها عناصر إسلامية غير عربية احتضنت فيما بعد الثورة ضد الأمويين ، وهي ثورة سياسية في الأصل لا تتعدى مبادئها الخلاف حول شخص الخليفة وطريقة انتخابه ، ولكن طبيعة الأقوام الشرقية ، التي جعلتها وحدها من أجلها ، حوتها إلى مذهب فقهي كامل ، أبجده السياسة ، حين تدخلت مرة أخرى

الشرق قلب العالم  
والغرب عقله  
ولا يعيش  
العالم من غير عقل  
ولن يحيا  
من غير قلب



بعد ذلك لتقو به وتكرسه ، عن المذاهب الفقهية الأربعة المشهورة ، ليعنوه هذه المرة فرقة أو حزباً مستقلاً وليس مجرد مذهب فقهي ، وسرعان ما أوجدوا اسماً جاساً لهذه الفرقة ، وكانت « الشيعة » ثم أوجدوا اسماً آخر للجماعة السياسية الأخرى ، والتي تركزت في المذاهب الأربعة المعروفة ، وكانت « السنة » .

لقد انطلقت التسميات اذن على أساس الخلاف السياسي وليس الفقه ، وكثير ظهور التسميتين الخلاف الذي لم يكن بهذا العمق في عياها ، والمعروف أن الشيعة لا يتنزهون من سنة الرسول ، وبقههم يقوم عليها وحل القرآن ، وأن بعض فرق السنة اليوم أبعد من السنة من كثير من الشيعة ، والمعروف أيضاً أن السنة لا يشكرون حرمة آل البيت وشيعة رسول الله ، ويكثرون جميعاً القدر نفسه من الحب والاحترام لا يفرقون بين أحد منهم ، ولكن الأرضية الشرقية غير العربية — غالباً — لمن سموا بالشيعة محتجهم شحنة عاطفية متفوقة جعلتهم يعيشون مآسي القرن الأول ، ولا سيما مقتل الحسين عليه السلام ، بكل جوارهم ، ويستحضرونها باستمرار في أعيادهم ، حتى تحولت هذه الأعياد إلى مآتم حقيقية ، تدرف فيها الدموع والدعاء على استشهاد الحسين وخدلان أنصاره له في معركة الأخيرة ضد القسلة الأشرار ، ولم تهدأ — حتى الآن — حمة هذه « الفتوى للذات » رغم مرور قرون وقرون على حادث الاستشهاد .

وقل « الشيعة » قب العالم الاسلامي ، وقل « السنة » عقبه ، وظل الجناح الشرقي لهذا العالم معقل للشيعة ، والجناح الغربي معقل للسنة . حتى تلك الفترات التاريخية التالية التي دفعت بالثقل العسكرية المتصاعدة للشيعة في الشرق الاسلامي الى السيطرة على المغرب الاسلامي ، انتهت سريعاً بدوبان القوى الشرقية العاطفية الحاكمة — الفاطميين في أفريقيا والحسينيين في شمالي سورية مثلاً — تحت أشعة الفتوى العقلية السفربية الحاكمة ، وامصارها معها ، بحيث كانت حصيلة تنمازج والانتماء لشعوباً اسلامية « سنية » في شمالي افريقية تجاوزت أهل السنة من المشاركة في احتفائها بأل البيت وتماطفها مع الرموز الشيعة ، ووقوفها بحماسة الى جانب الشيعة في عديد من الأحداث السياسية والدينية حتى اليوم .

وهذا ما حدث لمذاهب السنة حتى انتقلت إلى اقاصي الشرق ، فالطابع العاطفي المتطرف يصعب كثيراً من مواقف أصحابها السياسية والدينية ، مثلما يصعب الطابع العقلاني المعتدل مواقف المذاهب الشيعة في دول المغرب العربي ، وهكذا تنحاز مواقف المشاركة من السنة تجاه كثير من الأحداث مع مواقف المشاركة في الشيعة ، وتتخذ ردود الفعل عندهم تجاه الأحداث طابعاً مسلياً متشابهاً ، كما حدث في معركة « الآيات المشطانية » .

لقد كانت مواقف المسلمين الشرقيين وتصريحاتهم — ومعظمهم من إيران والباكستان والحفد ودول شرق آسيا — تتغير عن مواقف اسلامية جابحة وواضحة وصريحة — لم تانحار الاعلان ، ببرأة نادرة ، عن عزمها على قتل سلمان رشدي أيضاً ثقفته ، بل قتل كل من يدافع عنه أو يقف موقفاً معتدلاً منه —

## الغلاف عن سلمان رشدي اتخذ فرصة لهاجمه كل ما هو اسلامي ومهاجمة الاسلام نفسه



كما حدث حقا بعد ذلك في المركز الاسلامي في بلجيكا — على حين لم نجد عربياً واحداً يعلن موافقته على القتل ، ومستوفين ذلك بأن المرتبة المذكور لا يتبع حالياً سلطة أية دولة اسلامية ، وهو يعمل جنسية غير اسلامية هي الجنسية البريطانية ، وإذا حوكم فلا يد أن يحاكم إذن وفقاً للقانون البريطاني ، وهذا ليس غريباً من أبناء « الجناح القلي » في الاسلام . ولكن الغريب أن نجد من أبناء هذا الجناح من يدافع عن سلمان رشدي ، وأن يصل الصادي في بعضهم أن يعلن أنه سيحميه في بيته لو استطاع ، بل الأغرب من ذلك أن نجد من يهاجم مستندي المرتبة المذكور ، ويتخذها فرصة لهاجمه كل ما هو اسلامي ، ويعمل منها « قميص عثمان » لهاجمه الاسلام نفسه بجمعة مهاجمة الجماعات الاسلامية « الوفاوية » .

ولا يختلف سلمان في أن حكم المرتبة هو القتل ، قد شن أوبكر الصديق رضي الله عنه — وهو الذي يمثل الجانب اللين في الاسلام ، كما سيرد في حديث نبوي مقبل — حرباً عسكرية شاملة ضد « المرتبتين » ليس لأنهم تحدثوا بالسوء والبداهات والمهر والقدارات التي تحدث بها سلمان رشدي ، ولا لأنهم انتقدوا الرسول صلى الله عليه وسلم ، ولا لأنهم انتقدوا الاسلام ، ولا لأنهم عاودوا عن شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله ، ولا لأنهم أنكروا الصوم أو الصلاة أو الحج ، بل لأنهم ، ولأنهم فقط ، رفضوا أن يدعوا الزكاة — وما أكثر المسلمين بينما نرى نقوساً شبه اسم الزكاة ولا يزالون يصرون عن أنهم مسلمون — وذهب ضحية هذه الحرب الكبيرة الآلاف من الأقتل ، وألكنها حطمت المسلمين أمراً أساسياً هاماً في الاسلام : وهذه الدين وتكامل مقوماته بحيث بعد التنازل عن جزء منها ، مهما جاز يضن أنه بسيط ، تنازلاً عن الدين كله .

إن إيمانك بوجوده إله فوقنا اسمه « الله » غير كاف لتكون مؤمناً أو مسلماً ، وقد أصاب يوسف اسلام (كاتب ستيفنز سابقاً) حين نشه في إحدى عمارته الأخيرة إلى أن غضب الله على إبليس لم يكن لأنه لا يؤمن بالله ، وكيف لا يؤمن به وهو أمامه يكلمه ويحاوره ويسأله ويحييه « قال ما منعك أن تسجد إذ أمرتك ؟ قال أنا خير منه ، خلقتني من نار وخلقتهم من طين . » قال فأهبط منها فما يكون لك أن تتكبر فيها ، فأخراجك مثقال من الصافرين . قال أنظرن لي اليوم ميتون . . . » (الأعراف : ١٢ : ١٨) . أن ذنب إبليس الذي جسه رمزاً خائلاً للشر والكفر في العالم — هو رفضه طاعة الله ، واستغلاؤه على أوامره الله ، وليس عدم إيمانه بوجوده الله .

فألى أي هذه الأصناف يستني عزير العظمة وهو يمثل في « النافذ » (العدد ٩) — على طريقة سلمان رشدي نفسها — أن القرآن الكريم كان « مجرد حبال » ؟ بل أنه يقترح أن يكون خيال المرتبة المذكور في مرتبة فوق مرتبة القرآن الكريم حين يقول . « قد تكون . . . مصصوص (الآيات الشيعانية) سبياً وتسويغات على الرواية القرآنية والرواية التقليدية للتأويل الاسلامي المبكر ، ولم ؟ ولم يجب الركود إلى التصديق بأن خيال القرن السابع أسس من خيال القرن العشرين ؟ » . انني لا أحسد أبداً الأستاذ عزيز على هذا الموقف الخطير الذي وضع



خُذ، وفَرَّتْهَا فِي نَفْسِ آبَائِهَا ضَعُفَتْ - كَمَا عَلِقَ أَحَدُ  
اللاهوتيين الانجليز ووسط المسلمين على موقفهم المتحمس من  
سلمان رشدي - وإذا كانت ألسنتهم عيت عن الصراخ في وجه  
(سكويرير) وكل من أسهم في إخراج فيلمه، فبركان الإسلام  
ما زال - ولا يزال - متوقدا، ولا بد أن يكون - بركن الجهاد  
فيه - هو القسيم على كل الأديان السماوية - أفضد الدين  
السماوي الوحيد - وأن يفت موقف المدافع عن أنبيائها، سواء  
أكان الصعود بالمحجوج منهم إبراهيم أو موسى أو عيسى أو محمد  
عليهم حيا الصلاة والسلام .

الها ليست دعوة للعنف، فنحن في عصر نبذ العنف، وقد  
لقت الحريان العالميتان، وذيوبهما من بعد، دروسا لا تنسى في  
ذلك، وأبناؤه يميلون إلى النقاش العلمي المنطقي الهادئ،  
وهناك قوانين دولية وعلمية تحكمهما جميعا - مسلمين وغير  
مسلمين - وإذا خرجتا عليها فقلنا مسيرة الحياة، وأما خروج  
سائق في شوارع إحدى المدن الكبرى فجأة عن كل تعليمات  
السير وإشارات المرور . انها دعوة للعقلانية والنطق، وعاقلة  
لاقامة المعادلة المتوازنة بين العقل والقلب في العالم الإسلامي  
الكبير .

ان المؤمنين كلهم، الصقي والماعطي، مقبولان اسلاميا،  
ويدهي أن اجتماعهما والخروج منهما بمادة متوازنة، يتحقق  
فيه الاعتدال في الموقف، غير من تفرقهما وفردا كل منهما  
بالقرار، وان كان هذا «الأفراد» غير مفروض دينيا، وليس  
أقصد أن أحصي ذلك . يروي الطبراني في مجمع الكبر عن أم  
عَلَمَةَ (رضي الله عنها) أن النبي صلى الله عليه وسلم قال: «ان  
في سبعة من أصناف من الناس بالشفقة والأخلاق بالدين،  
وكن مصيب جبريل وميكائيل، و(نبيان) أحدهما يأمر بالدين  
والآخر يأمر بالشفقة، وكل مصيب، وذكر إبراهيم ونوحا، ولي  
صاحبان، أحدهما يأمر بالدين والآخر يأمر بالشفقة، وذكر أبا بكر  
وعمر» .

وتؤكد مواقف الرسول صلى الله عليه وسلم صحة  
الاجتهادات، مهما تباعدت، وأوربا تناقشت، وحين اختلف  
صحابيات في أمر من أمور العبادة - وهي أكثر الجوانب ثباتا في  
الإسلام وأشدها بعدا عن قابلية الاجتهاد - أجاز لهما معا  
اجتهادهما . عن عطاء بن يسار عن أبي سعيد الخدري قال:  
«خرج رجلان في سفر، فحضر الصلاة وأيس معها ماء،  
فغمسهما معيداهما، فغسلها، ثم وجد الماء في الوقت، فأعاد  
أحدهما الصلاة والصوم، ولم يجد الآخر، ثم أتيا رسول الله  
صلى الله عليه وسلم، فذكر ذلك له، فقال للذي لم يجد:  
أصبحت نائمة وأمرأتك صلاتك، وقال للذي توضأ وأعاد: لك  
الأحر مرتبة» . رواه أبو داود والنسائي والحاكم .

أما أولئك الذين يتجاوزون الاجتهاد إلى «الاجترار»  
اجترار أقوال من تشاء على الإسلام من الغربيين، ثم إلى  
«الانكار»، انكار سيرة الأنبياء، وانكار الوحي المرسل عنهم،  
وانكار الدين والأديان، والألوهية والاله، فانهم لم يتعدوا أن  
ظلموا أنفسهم وتلصقوا أسمائهم وظلموا تاريخهم وحاضرهم  
ومستقبلهم، والى الله مرجعهم فينتج بهم كما كانوا يعمون □

السامع في الإسلام  
لا يعنى  
الدار للمفسر  
عن حقوق الأفراد  
والاستهانة بكراماتهم

فه نفسه فيه وكان في غنى عنه .

ولست الآن في مجال النفاذ عن تلك «الجماعات  
الإسلامية» التي يتخذها ذريعة لمهاجمة الإسلام نفسه والقرآن  
الكريم، كتاب الله تعالى، فلتلك الجماعات أيضا أخطاؤها  
التي لا يتكرها حبيب، ولكن أن يضها بوابت الصهاينة،  
ويجملها رديفة ضم بقوله: «يتشر الاسلايون، كضائرهم  
الصهاينة وطيرهم، أن كل قول يتناق ومذهبيهم قول شام  
للإسلام» هذا المنطق المريب يضع الكاتب في الموضع نفسه  
الذي أراد أن يضع الاسلايين فيه، ما نرا بطله عن مثله .  
انني لم أسمع من قبل (بالجمعة الإسلامية لدعم التسامح  
الديني) تلك اني يعاجها الأستاذ عزيز، ولكن ما الجمعية التي  
يريدها من المسلمين إذن؟ أيريدها «الجمعية الإسلامية للقتل  
والاغتيال» أوما يكنهي المسلمين عنفا ومدا - وهو الذي  
يهاجم من هددوا سلمان رشدي بالقتل - لم يريد من نسس  
أن يقتلوا أناسا دون أناس، أم ماذا؟ وماذا لو تشابه اسم هذه  
الجمعية مع أخرى يهودية؟ وهل عنده مرادف آخر لتسمير  
(التسامح الديني) تبذل تلك الجمعية اسمها بحيث لا يشابه  
مع الجمعية اليهودية - التي يسبها صهيونية؟

ان التسامح صفة تميز الإسلام على معظم الأديان الأخرى،  
وما أكثر الأحاديث الشريفة والآيات الكريمة في ذلك، ولكن  
التسامح لا يعني التنازل للمؤمن عن حقوق الأفراد ولا تسوية  
بكرامتهم . لقد تمت لصديقي الانجليزي وهو يسألني عن حكم  
الإسلام الحقيقي في سلمان رشدي: انني لو تحدثت بسوء عن  
جاراتي الجمهورية فاهتمتها بأنها تتردد في رجل غير زوجها،  
سكان من حق القانون الإسلامي أن يجرني إلى المحكمة  
و يطالبنني بأربعة شهور رأوا حتى أدق التفاصيل لما اهتت  
جاراتي به، ولا تجلدت ثمانين جلدة «من غير رافة ولا رجة»  
وقد تنتهي عملية الجلد هذه بالموت، فما ظنك من ينهم بأشنع  
من هذا: أسرة كاملة أنبي يدين بدينه ربح سكان الأرض؟ ثم  
ان سلمان رشدي لم يتصر على النيل من محمد صلى الله عليه  
وسلم، بل تجاوزوا إلى إتهامه عليه الصلاة والسلام، وهو أب  
الأنبياء عند اليهود والنصارى والمسلمين، وأن جبريل عليه  
السلام، وهو رئيس الملائكة عند اليهود والنصارى والمسلمين،  
لقد نال «آيات شيطانية» من الأديان الثلاثة معا وليس من  
الإسلام وحده . وإذا كان لنا على الاسلايين من مآخذ فهو  
أنهم لم يقفوا من فيلم (آخر اغراءات المسيح) الموقف نفسه،  
فالمسيح عليه السلام هو بوي الإسلام أيضا، شأنه شأن محمد  
صلى الله عليه وسلم، وكانت أصواتهم الضعيفة حين ظهور  
الفيلم غير كافية لإسعاد العالم أجمع أن على المسلمين من حق  
المسيح مثل ما على النصارى، وإذا كان بركان التصرية قد



# هذيان أم « عرض عضلات » ؟

غالب غلام



إيضاح الآتي :

■ رداً على ما كتبه الأستاذ أسامة ابوطالب في العدد الخامس من « النقاد » (تشرين ثاني / نوفمبر ١٩٨٨ ، ص ٧٧) تحت عنوان « الاصولية والاصالة : تعريب لمصطلح لم تتعال أفكار ؟ » معلقاً على مقال في نشرته « النقاد » في عدده الأول (نوفمبر / يوليو ١٩٨٨ ، ص ٤٧) ، أرى لزماً عليّ

أولاً - من المؤلف ، من المؤلف حقاً ، أن يتخذ الإنسان يتقافه المجزومة فيستوعب ، مدنياً المعرفة الكاملة ، إلى إطلاق حكم يتجذره وهم ، وروح ضلال ، وبنافذ العام من ورق ضعيف سيتطاير ويتلاشى عند أول غصبة آتية من جهة الحقيقة . عنيت به الحكم الذي أطلقه الأستاذ أبو طالب على مقالٍ معتبراً أنني ادعيت لنفسي أفكاراً ، عزّيتها بالقليل ، بل نعلتها ، عن ت . س . الیوت .

ثانياً - ومن المضحك ، من المضحك بحق ، في بداية الرد ، إعلام هذا الأستاذ الملوكي أكثر من الملوك أنه ليس لأبوتالبي ديني بدعني ، على الإطلاق ، لا عن طريق التعريب ، ولا عن طريق النقل ، ولا حتى عن طريق الشفاعة العامة . ذلك أنني (وأنما لا أنفياً باعتزاز) أكاد أجعل كل شيء عنه إلا اسمه وأحاديث عامة عن شعره عندما كانت تردّد في السنينات على ألسنة أو أفلام شعراء جملة « شعر » وكناها . وذلك أنني (وأنما أوفياء بلنيء من الأسف) أكاد لا أعرف اللغة التي كتب بها . فلغتي الأم هي العربية . ولغتي الثانية هي الفرنسية . أما الإنكليزية فقد حالت ظروفي ألا أعرف منها غير التزئير ، الضروري لبعض الأفعار ، ولتدوير الأمور البومية ، والذي لا علاقة له بالنظريات النقدية وبالطروحات الأدبية الكبرى .

ثالثاً - إن مصطلح الاصولية بالدول الأدبي تردّد على ألسنة بعض الشقيين اللبنانيين وفي وسائل الاعلام الثقافية اللبنانية في السنوات الأخيرة ، للإشارة على الأغصان إلى الشتيار العمودي في الشعر العربي المعاصر ، أي إلى ذلك الذي قاوم حركة الشعر الحديث ودعواتها إلى تحرير القصيدة من القالب الشكلي الموروث . فهو ليس من ابتكاري (ليطعن الأستاذ ابوطالب هنا أيضاً) . وبالقفل ، طلب إليّ ، عبر تدويره نظمه التلمزيون اللبناني في أول أيار ١٩٨٨ (وكان موضوعها الأساسي على ما أذكر الشاعر بشارة الخوري - الاخطل الصغير) أن أسهم في توضيح هذا التهموم وأر بطله بالشعر العربي مادياً وحاضراً ، وبشر الأخطل الصغير ، ففعلت . وانتقلت عن الموضوع إلى أن طلب إليّ كتابة مقال للنقاد عام ١٩٨٨ . فقرأت أن موضوع الاصولية طرح عبر الأدب الشفوي وبشكل غير

كامل ، وأنه يستأهل بحثاً أعمق ، فربطته بالاصالة ، وكان المقال رابعاً - إذا كانت عقدة العودة إلى الغرب والاحتماء بنظرياته (بل جعل نظرياته الذاتية البتكرة منجولة عن أدبائه أيضاً) تحتم علينا ربط المصطلح العربي بمصطلح أجني ، فلا علاقة لمصطلح الاصلية الواردة في كلامي بالمصطلح الإنكليزي النسب إلى البوت وهو (Individual Talent) بسل قد تكون له علاقة بالمصطلحين الفرنسيين (Authenticite ou originale) ، علماً بأنني أرى الفارقة في غير محلها ، هنا أيضاً .

خامساً - عندما قرأت المقطع الذي يقول فيه الأستاذ ابوطالب بالحرف : « وأنما وضع نفسه (البوت) وفكرته في إطار « النسق الموضوعي » الضيق لدراسة النقد الموضوعي والتي عرفت فيما بعد بكلابكية القرن العشرين منعداً آراء سلفه مانيو أرنوك ومطوياً لها ما يتفق بالقليل مع مقولة التشايد والموجه الفردية والخاص التاريخي وعقل أوروبا وكل ما ورد من أفكاره أو نظرت عن الإبداع الفني ، بدءاً من عقل الكاتب كوسيط حايه ، إلى عملية « تنقي الخردة » في « الترفق السلي للحدث » في عرض مكتمل لنظرية للعالم الموضوعي « objective covelative » ... عندما قرأت هذا المقطع تيقنت أنّ في الأمر هذياناً ، أو « عرض عضلات » يهدف إلى إقحام معلومات في غير محلها ، لأن ما كتبه لا يأت إلى هذه النظريات العقيدة بصله .

سادساً - على اعتراض الاصولية تذكر « بالتقاليد » ، والاصالة « بالذكاء الفردي » - وهذا كل ما قد يكون قابلاً للمقارنة بين نظريتي ونظرية البوت كما عرضها الأستاذ ابوطالب - أليس هناك محل للاعتراض بشوارذ الأفكار ؟ في كل حال ، أذكر صاحب التعليق في هذا الصدد - أسفا غروبجي عن تواضع مألوف لديّ - بأنني ما كتبت مرة مقالاً ، إلا وأثرت اهتماماً متافقاً مع مستوى الموضوع الشخصي والعميق الذي أطرحه .

سابعاً - أدعو القراء العرب ، والنقاد طبعاً ، من نصل اليهم جملة « النقاد » - إلى إعادة قراءة مقالتي ، وإلى الرجوع إلى البوت للمقارنة . وأنا على يقين منذ الآن (وحتى قبل اطلاعي على البوت) أنهم سيكتشفون ذاتية طرسي . فكل الأفكار التي كتبها ، وكل الصور التي تولستها ، هي من تألّفي وتلحيثي « ، سوى قواسم مشتركة قليلة تغذيها بها ثقافتنا العامة ، وهذا أسراً لجمال لاسكاره . فضلاً عن ذلك ، إن كل ما أثرت منطلق من أوصاف متصلة بواقعنا الأدبي في السنوات الأخيرة .

ثامناً - وأخيراً ، أدعو الأستاذ أسامة ابوطالب - الذي ساق بوجهي تهمة أدبية يمكن أن ترد عليه قضائياً لولا أنها منشورة في جملة « النقاد » الغالية عليّ ، إلى الاقرار بخطئه ، وإلى التراجع عن ضلالاته ، وإلى الاعتذار عالياً على صفحات هذه الجلة ، كل ذلك بشجاعة الرجال ... □



## لينكلم الجميع

حيدر محمد (طهران - إيران)

■ لا يمكنك أن تتصور مدى فرحتي وأنا أصل على أربعة أعداد من «الناقد» وفي طهران بالذات ، فبعد سنين طويلة لم أستطع الحصول على هذا العدد من مجلة عربية واحدة ، لذلك فقد كانت «الناقد» أروع المجلات العربية بالنسبة إلي ، ولكن علي أن أكتب عواطفني حشماً ، فلا يمكن لمن إنعزل طوال ثمانين مئتين من الثقافة العربية أن يحكم على أي جانب من جوانبها ، ولا بد من إلتزام الموضوعية ، على أنني أؤكد لك أن معظم الكلمات قد قدمت دلائلا عنها عندي ، فما هي الموضوعية مثلاً ؟ ولكنني استخدمها مجازة للأشخاص الذين يستخدمونها بهذا المعنى التقريبي ، وتبقى الحياة أكبر من كل الكلمات وأعظم من كل النظريات (الؤكد مرة أخرى أن أكبر وأعظم لا تقتضي أيضاً) ، ألقف أمام الحياة بكل إعجاب لكبريائها المدهش الذي لا يحاد يثقت إلى نزع المتلقين العرب ، وبالذات معظم الذين نشروا في الأعداد الأربعة من «الناقد» (من الثالث حتى السادس) فالحياة تجري والشعوب يتكلمون عن الزمة ، وأعجب بدوري لهذا ، والحياة تجري والمتشققون يتكلمون عن تخلف ، وأعجب أيضاً ، والحياة تجري وهم يتكلمون عن إبداع واتباع ، وأعجب هذا أشد العجب ، ويتكلم آخرون عن فهم وهم مدغم فهم ، وعن جواهر ومن قطعهم ... الخ وأسأل نفسي : ما الجديد في كل هذا ؟ أتميت يتكلم

البرواد ورؤاد البرواد عن هذا ؟! أيها المدللون قليلاً من الصدق ، قليلاً من الحداثة (ملاحظة جانبية إلى أستاذي الأثر أنسي الحاج : رايت شترلين لا يتكلمون حتى القاموس ولكنهم مستخونون غروراً) .. علي أن أقول إن الحياة رغم كبريائها المدهش هي لا شيء ، كما أن الموت لا شيء هو الآخر ، وأبغى الأقيامه من إنتصر ليعطي معنى ما لمحت حتى لو كان برهاناً على لا معنى الحياة ، وأعرف أن (معظم) الذين كتبوا في «الناقد» لا يعتقدون علي ، وليس غريباً هذا ، فمن يشكك رغم حذاف وتسلط طبيعة كذب (في نهاية القرن العشرين !!!) يمكنه لأن أن يؤمن بمشي ما للحياة ، ولكن هذا شيء آخر ، ينبغي فقط أن نتفق بأن الانسان قد اكتشف لا معنى الحياة منذ أن وجد نفسه على هذه الأرض ، وكان عليه أن ينع نفسه من الانتحار لأن الانتحار شيء مؤلم ، ولكنه لم يكن يعرف أن الكذب على النفس أشد إيلاًماً ، فكذب على نفسه وأقنعها بمعنى ما للحياة ، وأول دلالة على هذا الكذب كان إيمانه بالآفة ثم بالحياة الأخرى ، والأديان تريد أن تقنع مؤمنها بأن يفعلوا غيراً في الحياة الدنيا وسعدوا أنفسهم من عمل الشكرات لأن الإله سيصطفهم عنها في الآخرة ، ولكن الناس يتشلقون في تحديد أيهما الخير وأيها الشر ، فيقولون الشر يعتقدونه خيراً ، ويفعل آخرون خيراً ويعتقدونه شراً ، لذلك فثقت الأديان في محاولتها تأصيل الخير في الحياة ، وسبب آخر لفشل الأديان

(والنظريات فيما بعد) هو طبيعة الانسان نفسه الذي لا يستطيع إلا أن يشحبر بعد أن يحقق إقتناة كبيرة عند إيمانه بالجديد ، ولكن النظرية مهما كانت صائبة في الآن لا يمكنها أن تكون صائبة إلى قيام الساعة ، وهذا ما لا يفهمه الانسان رغم أنه يقوله باستمرار عجوج .. على أن هذه كلها أسباب ثانوية ، فالسبب الأول والأخير هو وجود الانسان نفسه ،

فالانسان لا يستطيع أن ينع نفسه عن ممارسة الخير والشر معاً للانتعاري وجوده ، والخير والشر صفتان في الانسان لا خارجه ، أي أيهما يوجدان متى ما وجد الانسان ، ولكنه لا يريد الاعتراف بهذا فيلقي تبعة عذباته مرة على الجنس ومرة على السياسة وأخرى على التكنولوجيا ومزات على ما لا يعلم سوى خياله ، فهل بإمكانه الاستغناء عن الجنس إذا ما أراد الانتعاري وجوده ؟! وهل بإمكانه تجاهل السياسة أو الاستغناء عن أي شيء

آخر ؟! ومقدر كبير من الاختصار نقول إن الإنسان يبحث إما أسف هذه الكلمة إلى لا معنى الحياة ولكن يمكنه الحياة الأخرى ، أما النظريات ومنها الفارسية فقد أتت لا معنى الحياة ولكن بطريقة عقلية ،

فما دامت الحياة بلا معنى فلماذا يعيش الانسان مثل هذا البؤس من فقر وحرمان وحروب وأضرار ... الخ عليه فقط أن يتعلم وجوده بالثقة على مضطهديه أولاً فلن يقد سوى قيوده (الانسان لا البروليتاريات) ، هذا ما كان حري بماركس أن يقول ، وفي فترة حياته بعد ذلك بهدوء وفرح ، وهذا حلم إنساني تبيل حقاً ، ولكنه فشل أيضاً بعد سبعين عاماً من الطيق ،

لأن الحياة (وهي الانسان أيضاً) أكبر من كل النظريات ، لا يمكن أن تشملها نظرية واحدة على الإطلاق ، فكل النظريات والأديان صحيحة ولكنها غلطة في الوقت نفسه ، فلماذا التعصب إذن ؟! لأن الانسان لا يريد الاعتراف بخطئه أولاً ، ولأنه ثانياً لا

يريد لنفسه أن يكون إلا قائداً مهما كان شكل هذه القيادة فريدة أو جارية أم حتى بالاسم فقط (من خلال الآخرين) وهذه بدو غيبة إن لم نقل حيوانية .. الانسان الوحيد الذي يصنع الانتحاء له هو الحر ، والحرة ليست كلياً بالتأكيد ، إنما تجربة ، ومشكلة المشاكل هي أن الذي يحقق حريته أخيراً ، يجد نفسه أنه لا يريد بها ، فماذا يفعل بها وسط ملايين العبيد ؟! لذلك

فالانسان الحريز الصمت أغلب الاحيان ، وإذا ما تكلم فإنه لا يتكلم الا ماسومة من أجل حريته التي لا يملك خياراً دونها بعد تحقيقها ، كما فعل الحكيم لاثري ، وهذا يتسارى الصمت مع الكلام ، الكتابة مع عدم الكتابة ، ليتكلم الجميع أو ليطبقت الجميع ، فما الفرق ؟! وإذا ما كان الكلام مفهوماً أو غير مفهوم ، ما الفرق ؟! وبهذا تحرق كل الكلمات التي يستخدمها المتفنون : الزمة ،

إبداع ، حدافة ، إبداع ، تخلف ، شرق وغرب ... الخ وكل هذه الكلمات ليست مما يتغير على أي حال من حيث هو ، حتى قبل اختراعها ، لأن الحرية - الفعل (لا الكلمة) هي ما ينبغي الافتخار به ، فإذا ما كان لا بد من الكتابة ، فلأن حراً صادقاً ، وعندها لن أهتم إلى تحديد ، لا الشكل يعني شيئاً عادي ولا المضمون ما دمت اكتب بحرية (وأيضاً) الآخرون إلى الجميع ، أو إلى الجنة ، فما الفرق ؟! .. لن يستطيع أحد تغيير تيار الحياة ، اكتبوا فصادكم أيها الشراء فلن يتغير شيء ! أيها الروائيون اكتبوا روايتكم ! أيها الرسامون ، اعملوا أيها الموسيقيون ، اعملوا الأديان ، اعملوا أي شيء فلن تتغير الحياة إلا إذا غيرت نفسها بنفسها ، حتى لو كتبت مليارات الكتب ، فمن منكم استطاع أن يزيل خطر التكنولوجيا (مثلاً) وهو خطر ماعمر ؟! لكن التكنولوجيا تصل مستزبل خطرها في الوقت الذي تصل فيه إلى مرحلة من التوازن مع نفسها أولاً بحيث لا تحتاج منها إلى خطر

# النساق

جميع المواد التي تنشر في «النساق» تكتب خصيصاً لها. وال«نساق» لا يغير من جهة نقل بيته ولا تنوعى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والنسوي التي تلاقى معياراً للماديا والتقديم والتأخير في نشر المادة بحرياً وفقاً لقطاعات تسبق عتويات العدد.

المواد المقدمة للنشر لا تعد إلى أصحائها إذا لم تنشر. ونهمل إذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه. جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل إلى عنوان المجلة:

AN.NAQID

36 Knightsbridge, London SW1 7NJ.

Tel: 01-245 1905, Fax: 01-235 9305, Telex: 266997 RAYYES G.

الاشتراكات:	للأفراد	للمؤسسات والمهنيين
لشخص واحدة	٥٠ جنيه استرليني	١٠٠ جنيه استرليني
لشخصين	٨٠ جنيه استرليني	١٦٠ جنيه استرليني
لثلاث سنوات	١٢٠ جنيه استرليني	٢٤٠ جنيه استرليني

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة.

الاعلانات

يحق بثها مع إدارة المجلة

## SUBSCRIPTION RATES:

(For individuals, paid in advance)

One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00

(For official institutions)

One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

## ADVERTISING:

Contact: MR. A.Q. MROUEH  
01-245 1905

Registered at the Post Office as a Newspaper

هادئة فقط .. أمليين في «الناساق» أن  
تفتح صفحاتها منها .. وسيظهر مثل هذا  
الشباب .. لكل المبدعين ..  
المضطربين في الظل .. لكل  
الإبداعات الجديدة .. لأغنية كل  
الحدود بين الفنون الأدبية .. أمليين أن  
تؤرخ حركاتنا .. وأن تشاركنا  
الاحتفال بجرحنا .. وموتنا ...  
وعشنا .. ونفسيها □

## ظلال الثقافة الرسمية

حسن كاواز (الرباط - المغرب)

■ قبل شهر تعلقت الأسواق الثقافية  
المغربية بجعلكم «الناساق» قررنا  
هذا التطعيم خاصة بعد معرفة  
الأسماء التي تقف وراء هذا التيار  
الجديد، وكنا بين الشهر والآخر نتردد  
يقينا بجدية المجلة ونعطائها المحترم  
في ميدان الإبداع والتقدم.  
وهذا نشهد على أيديكم بحارة  
وتشعبي متأكد أن يحقق هذا المرحوما  
عجزت عنه منابر كانت لألاف ظلال  
من ظلال الثقافة «الرسمية»  
المختالة □

## إنها الجراءة

يوسف سعيد (السويد)

■ «الناساق» المجلة التي تصدرونها،  
تصدرونها كما يصدر الآخرون وما  
أكثرهم .. لكن لكل حرف من  
حروف «الناساق» رصاصة تفتح  
نافذة في جدار عقل الحرية .. أنها  
الجرأة، السيف، الرمح، والمثير.  
كل شيء معد لنا في الشرق إلا ممارسة  
حرية العقل .. وهومو، وأشواقه،  
واحزانه.

ثانية أقول: «الناساق» رصاصة  
خلاص .. السهم الملهمة إلى  
جمعيتها .. دعم، ولكن حيانتكم  
كلها رغد ورتاء، وشكر مرة أخرى  
على شجاعتكم، واقتحامكم  
الجرى □

وال مفامرات، وثانياً عندما يظهر خطر  
أخر أقوى منها، وسيظهر مثل هذا  
الخطر مستغلاً بالناقد .. لأن تأريخ  
الإنسان يؤكد مثل هذه الحقيقة،  
فالشكسولوجيا هي سلطة، وتأريخ  
السلطات سلسلة طويلة من الخداع  
(شكراً للرائع شفيق معار، فالأدب  
والشوة هو الموضوع الذي أتمنى لو كنت  
كاتبه). وهي، أي السلطة، لن  
تتسبى فكر الأغلبية إلا بعد أن تتأكد  
من تجاوز الزمن له، فلم تظهر ثورة في  
التاريخ كالتك متطابقة مع الزمن  
قاماً، فحكومتها العبد يبنى أن تقوم في  
بداية عودتهم لا في نهايتها، قبل تجدد  
العبودية في نفوسهم لا بعد أن تكون  
شيئاً مفروغاً عنه. وهذا لن يكون على  
الاطلاق، السبب بسيط وبديهي، وهو  
عدم تصديق الإنسان لبيعة العبودية، وهو  
قام بثورة تسبق كل عدايات العبودية،  
وتدخل بهذا إلى حلقة مفرقة:  
[ يجب ] أن يقدم هذا ولكنسه  
[ مستحيل ]، فعل تغير كتابات مثل  
هذه الحقيقة ١٩ ولكن الكتابة على أي  
حال أفضل من عدم الكتابة، على  
أنها، أي الكتابة، ليست ملكاً  
لأحد، لا الشعر ملك الشعراء ولا  
القصة ملك القصاصين ولا الرسم ولا  
الموسيقى .. فالكلام من حق الجميع  
والصراخ من حق الجميع، كما الصياق  
والقبي من حق الجميع .. أليس  
كذلك ١٩ □

## في داخلنا صرخة

عذاب الركابي (العراق)

■ نحن الشعراء والكاتب  
الشباب، تحت كل نجمة عربية  
مظبية، نحترق، وننزف بانتظار فير  
جديدة .. كشيئا بألفافنا وصايا  
الإنسان .. العاشق، والجانح،  
والقهور، نقلنا هوم .. وإمانيات  
أطفال الوطن ..  
في داخلنا صرخة .. في أصابعنا  
جنون .. ولكننا بحاجة إلى أصغاء

# ببلاد بلا أدباء

■ كان الملك غاضباً أشد الغضب، وحاول أن يخطم غيظه، ولكن عينه تردت، فكأنها صارمتين قاسيتين، فقال لوزيره بصوت بذل جهده كي يكون عادياً: «هل أنت متأكد من أنك تنقل إلي كل ما يجري في المملكة؟»

قال الوزير: «إن أنقل إليك حتى مشاجرات الأزواج والعشاق وأخبار الطلاق وأسبابه».

قال الملك: «أنت تنقل إليّ الشائعات وتغجب عني المهم والخطير».

قال الوزير: «لو أمر مولاي بوضعي في السجن مدى الحياة لكان مصري أرجم من مصري الآن».

قال الملك: «إحدى زوجاتي قالت لي اليوم شيئاً إن أحد الشعراء هجاني بشعر يورده الناس في سهراتهم محاسنين متدوين، فهل هذا صحيح أم كذب؟»

قال الوزير: «هذا الشاعر الوقح عز في السجن يتن ويستعجب ولا من يجب، ولن يخرج منه إلا إذا نضّل من قصبته البذينة بقصيدة مدح».

قال الملك: «إذن الخير صحيح؟».

قال الوزير عني الظهر والرأس: «الخبر صحيح».

قال الملك: «ولماذا لم تخبرني به؟».

قال الوزير: «لأن هجي في العمل هو ألا أعرض على مولاي إلا عظام الأمور، ولا أشغله بالتوافه».

قال الملك: «هذه حال لا تطاق. من هيجونا يطلب مالنا ليسكت فإذا لم ندفّع له تابع هجاءه وتقاتي أكثر. ومن يمدحنا يطلب أيضاً مالنا كأجر على مدحه، فإذا لم نعطه ما يريد، اتقلب علينا، ونفّز من شعر المديح إلى شعر الهجاء. وفي كل الأحوال نحن الخاسرون».

وصمت الملك، وراح يفكر، ثم قال لوزيره: «الصيدون يصيدون السمك في البحر والنهر، فما حاجتهم إلى الشعر؟»

قال الوزير: «الصيدون لا يهتمهم سوى الخبز واللحم والمراة».

قال الملك: «والفلاحون يحرثون حقولهم ويذرون البذور ويسقونها بماء ويتعدونها بالرعاية، فهل هم بحاجة إلى الشعر؟».

قال الوزير: «الفلاحون دائماً عيونهم مصوية نحو السحب، ولا يقلقهم سوى اتحباس المطر».

قال الملك: «والعمال يشيدون البيوت والقصور ويعبدون الشوارع والطرقات، فهل هم محتاجون إلى الشعر؟».

قال الوزير: «لا يتم العمال إلا بزيادة أجورهم ويأت تغرب الشمس في أسرع وقت».

قال الملك: «والتجار يبيعون ويشترون فما حاجتهم إلى الشعر؟».

قال الوزير: «أعرف التجارة كما أعرف وسادتي، فما داموا يبيعون ويشترون ويربحون، فلا شيء ينقصهم».

فقال الملك متسائلاً بترق: «وما دام الناس لا يهتمهم الشعر، فلماذا لا يصدر قانون يحظر نظم الشعر؟».

فابتسم الوزير، وقال للملك: «أيأذن لي مولاي بالكلام؟».

قال الملك: «تكلّم. من يوثق فك؟».

قال الوزير: «لو صدر مثل هذا القرار، فلن يفيد الفائدة المرجوة. الشعر كالمرض الذي لا دواء له، والمصاب به لا يستطيع الشفاء منه، ولا بد من أن يقول شعراً. الشاعر كالغراب. الغراب خلق لينعب، والشاعر خلق ليفول الشعر. وهذا القرار سيخيف النافهين فقط وسيثيرون به. أما الشعراء الآخرون فلا شيء يوقظهم عن كتابة الشعر. ومن ساروا هذا القرار أنه سيثير حول بلادنا شائعات مفرصة وهزاع حادثة أنها ضد الشعر والأدب والفكر والحريّة، ويحسبون سيخفون من القرار فرصة لتشويه سمعة المملكة بين الملك».

قال الملك: «إذن ستزعج عن الشعراء صفّة المواطنين، وتطردهم من البلاد».

قال الوزير: «لن نطردهم وحدهم. سنطردهم كل حملة الأقلام. سنطرد كتاب القصة والرواية والمسرحية والنقاد. ونحجب أن نعتي عناية خاصة بطرد النقاد، فهم إذا حرّموا النتائج الأدبي الذي تعودوا نفعه، تحولوا من النقد الأدبي إلى النقد الاجتماعي، ومن النقد الاجتماعي إلى النقد السياسي».

قال الملك: «سنطردهم كل من حل قلماً وكتب كلمة».

قال الوزير: «ولماذا نطردهم؟ إذا طردناهم استعدنا معنوا ولم نستفد مادياً».

قال الملك: «لا أدري كيف سنستفيد منهم مادياً وهم أسوأ المسؤولين وأوقحهم».

قال الوزير: «ثمة بلاد بلها غيبة تحتاج إلى أمثالهم، وتعلن باستمرار عن استعدادها لاستيرادهم، ونحن مستوفون بتصديرهم إليها لقاء ثمن ليس بالبخس».

فقال الملك بدعشة وفرح: «هذا أعظم اقتراح عمل سمعته أنذاني منذ أن ولدت».

وبعد اقتراح الوزير، فأضحت المملكة بغير أدباء، ولم يتبدل أي شيء غير أن العشب في الربيع نبت باعثاً، وفقد لونه الأخضر